213.484

ion vlad
lectura romanului

II 213.484

editia

II-213.484

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ion vlad

lectura romanului

editura dacia
Cluj-Napoca
1983

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY
0 000008 61941 BCU IAȘI

OCU-572692

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

lectura romanului

Cred că romanul produce considerațiile cele mai numeroase cu privire la mecanismele și aspectele receptării. Problema audienței la roman, a categoriilor de cititori, a fluxului (arareori întrerupt) de cititori („noul roman" a constituit, fără îndoială, un accident, corectat de autorii unor texte care au apelat la un scenariu bazat pe s u s p e n s e) reprezintă în sine un mare capitol din sociologia literaturii și din aceea a romanului. De altminteri, receptarea textului romanesc depășește barierele psiho-sociologiei literare; ea este o chestiune de lectură iar hermeneutica lecturii poate greu ignora întrebările și răspunsurile date de cititor unei opere care se caracterizează prin existența unei istorii, a unor evenimente, a unei trame și a unui sistem de referințe pus în lumină de un număr (adesea impresionant) de personaje.

Codurile statuate de experiența discursului romanesc, de setea de i s t o r i i a unui cititor ingenuu sau, dimpotrivă, avertizat și pretențios, sunt numeroase și însumează aventura însăși a lecturii. Sunt lecturi ale vîrstelor reîntoarse la C e i t r e i m u ș c h e t a r i, dar și la D o n Q u i j o t e, romanul cel mai complet al lumii, unde sunt tot atîtea v o c i ale romanelor, și unde narațiunile sunt discursuri epice extraordinare. Aventura se întîlnește cu meditația gravă și tragică; situația clownescă se învecinează cu imprejurarea ușor de recunoscut în romanul sentimental sau în romanul r e t r o; romanul filosofic și romanul de tip balzacian, privirea neliniștită a eroului dostoievskian și incertitudinile personajelor lui Camus; vulnerabila existență a lumii lui Kafka și poezia lui Hermann Hesse, enormul lui Musil etc. se in-

terferează, ca surse și semne potențiale, în romanul lui Cervantes.

Asistăm în romanul contemporan la simptomatice reveniri și la consolidarea unei poetici pentru care romanul este o aventură a unor lumi posibile, memoria și istoria acestora, spațiul mitic și parabolic al existențelor prinse în vîrtejurile unor evenimente extraordinare. Romanul își asumă azi, la noi, istoria contemporanilor, existența lor, o filosofie și un etos al muncii, al confruntărilor în planul conștiinței, un patos al adevărului. Încă o dată, se confirmă semnificația comentariilor consacrate cu decenii în urmă romanului de către unul dintre cei mai înzestrați critici români: Pompiliu Constantinescu. Ideea că romanul se naște din profunzimea unor raporturi sociale, din mișcările conștiințelor este ratificată de experiența prozei românești din ultimii ani. Romanul de tip obiectivat, avînd drept model proza lui Liviu Rebreanu sau a Hortensiei Papadat-Bengescu; romanul experiențelor trăite și simulate prin convenția epică de tip camilpetrescian; opera destinelor chemate să mediteze asupra condiției ființei și asupra forțelor conjugate ale istoriei contemporane; romanul dezbaterilor politice acute, dramatice, încărcate de tensiunea marilor idei ale societății românești socialiste sau romanul unor experiențe unde parodicul, satira, humorul și ironia edifică un discurs incitant etc. formează un peisaj al narațiunii românești, elocvent și semnificativ în ordinea ideilor și a afirmării realului.

Diversitatea se manifestă în unitatea unei viziuni estetice și filosofice, care generează un sistem epic extrem de nuanțat. Se impune criticului constatarea că, în spațiul lecturii, romanul există ca una dintre cele mai fertile experiențe narative. Variantele și ipostazele naratorului, formula discursului epic, redescoperirea marilor semnificanți (mit, alegorie, simbol), care au produs opera sadoveniană sau, azi, impun romanul sud-american, un cronotop de o polivalență uimitoare sunt de regăsit în proza romancierilor noștri. Corespondențele și interferențele romanului românesc sunt numeroase și certifică un univers narativ deschis modelelor. Ceea ce este, însă, important e faptul că scriitorul nostru produce în structuri narative modelate de lumea ce-i aparține iar metamorfozele sunt rezultatul unei perspective originale și al unei conștiințe estetice proprii contemporanului

gata să-și asume istoria de azi ca un teritoriu al prozei, al dialogului cu un cititor virtual. Cum îl cucerește pe acest cititor, care sunt direcțiile romanului românesc de azi? Întrebărilor, legitime, le răspunde o proză modernă prin soluții și prin disponibilitățile unui narator cu multiple valențe. Nu lipsesc: romanul de inspirație istorică, unde evenimentul devine simbolul/semnificantul meditației despre marile motive ale literaturii; romanul prin excelență angajat în actualitatea imediată, unde convențiile sunt adesea înrudite cu acelea ale romanului de tip „autenticist"; romanul obiectivării narative și romanul unui narator omniprezent, r a i s o n n e u r sensibil la seismele conștiinței și la devenirea raporturilor interumane, la psihologiile unei ființe prin excelență angajată în istorie, în demersurile acesteia; romanul parodic, romanul baroc, romanul miturilor care recreează mari mituri ale etosului românesc; romane unde trama dobîndește un ritm accelerat iar scenariul epic obține adeziunea cunoscătorilor t h r i l l e r - ului etc.

Experiența romancierului nostru confirmă — îl amintesc din nou pe acest exemplar critic — premonițiile lui Pompiliu Constantinescu, atît de entuziasmat de perspectivele unei structuri capabile să convertească în text/discurs o epocă, mișcările ei subtile și evenimentele grandioase ale timpului. Romanul traversează azi o perioadă fecundă și faptul că aproape nici o experiență nu-i este necunoscută este simptomatic. De la romanul-cronică la romanul-confesiune; de la romanul întors asupra propriului său discurs, devenind un „text în text" sau de la romanul construcțiilor polifonice la romanul persoanei întîi, soluțiile sunt varii și atestă diversitatea lumilor investigate. Atracția exercitată de roman asupra publicului, marea audiență a genului se mențin grație relației intime stabilite între cititor și structurile narative. Efectul și rezonanța evenimentelor, participarea receptorului, în calitate de r e - c r e a t o r al textului (proces absolut esențial, în special pentru roman și pentru convențiile acestei „colaborări"), mesajul și codurile puse în mișcare în fața unui text deschis recreărilor multiple sunt de reținut pentru situația romanului contemporan.

Există în istoria romanului românesc de azi semnele unor tradiții și ale unor modele, active, dinamice, unele cu adevărat decisive. Nu poți examina proza de azi făcînd abstracție de experiența unor precursori precum Ioan Slavici și

Duiliu Zamfirescu, Ion Agârbiceanu și Liviu Rebreanu; pe de altă parte, romanul a continuat să intereseze într-o perioadă cînd proliferează formele: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib I. Mihăescu, Mircea Eliade, M. Sebastian, C. Stere, Mateiu I. Caragiale, Anton Holban, M. Blecher și alții. E vorba de o tradiție extrem de sensibilă la mutațiile epocilor, la evoluția „gramaticii" romanului european și, mai tîrziu, a celui american. Sunt tot mai numeroase referințele ce pot fi organizate într-o poetică a narațiunii românești. Se remarcă interacțiunea evenimentului epic și a tendinței de obiectivare cu viziunea poematică, lirică; se constată că romanul are resurse inepuizabile pentru a descifra mecanismele interioare ale ființei, sentimentele și problematica social-politică a unui timp determinat prin numeroși factori.

Mai presus de toate, romanul rămîne, însă, i s t o r i e, un n a r a t o r, protagoniști, s t r u c t u r i numeroase, p o l i f o n i e sau s i m u l t a n e i t a t e epică, m e d i t a ț i e și d i s c u r s e s e i s t i c și, repet, e v e n i m e n t, care-și pretinde relatarea. Dacă sintagma poveștii/povestirii poate fi „a fost odată", romanul este nu doar promisiunea ci însăși istoria „jucată" în virtutea codurilor lumilor posibile. Realul și imaginarul se întîlnesc cu documentul și scriitura reporterului sau cu imaginara „istorie" la care se referea René Girard. Însoțiți de roman, cititorii de azi răspund acestei structuri în mod pasionat și nu există iluzie mai puternică, mai cuceritoare decît aceea a romanului. Poate de aici și inepuizabila căutare de forme la scriitorii de azi. Poezia și proza nervoasă, gazetărească, parabolele, alegoriile, cotidianul și microcosmosul, reprezentarea, ca totalitate, a lumii în mari structuri simfonice se întîlnesc, concertîndu-se. De altminteri, arbitrarul în materie de roman și de preferințe e de suspectat. E de examinat romanul lui Eugen Barbu și al lui Fănuș Neagu, al lui Mircea Nedelciu sau al lui Costache Olăreanu, romanul lui Dinu Săraru și al lui Mircea Săndulescu, alături de romanele unor prozatori precum: Dumitru Radu Popescu, George Bălăiță, Petre Sălcudeanu, Augustin Buzura, Virgil Duda, Eugen Uricaru, Laurențiu Fulga, Mircea Ciobanu, Paul Georgescu, Constantin Țoiu, Sorin Titel, Mircea Horia Simionescu, Octavian Paler, Platon Pardău și mulți alții.

Depășind modelul, termen fundamental pentru devenirea creației, scriitorul nostru nu ignorează experiența marelui roman universal. E și firesc și ar fi greu de crezut că un gen precum acesta poate face abstracție de ceea ce se întîmplă în plan mai larg. Svevo și Musil, Proust și Joyce, Lowry și Llosa, Lawrence Durrell și Roa Bastos, Thomas Mann și Alejo Carpentier, Faulkner și Hermann Hesse, Broch și García Márquez, Malraux și Camus, Kafka și Dostoievski (mereu prezent în istoria genului!) există în sistemul de referințe al poeticii romanului nostru. Fenomenul e normal și nu văd cum s-ar putea glosa despre roman fără a ține seama de orizonturile pe care le sugera — teoretic vorbind — Jorge Luis Borges. Biblioteca desenată de inteligența borgesiană nu-i poate lipsi prozatorului de azi, personalitate conștientă de dificultățile unui gen care se definește înainte de orice prin construcție, prin vocația compoziționlă. *De aici și condiția lecturii romanului contemporan. Lectura nu poate face altceva decît să recitească pentru a descoperi natura unui discurs capabil să producă impresia de totalitate narativă. Nu e vorba neapărat de condiția stabilită de Lukács G., ci de o nouă gramatică impusă de existența unei ordonări narative și a unor componenți datorați universului narat. Funcționalitatea constituenților e de văzut de la caz la caz și autorul acestei culegeri de comentarii despre romane și despre romancieri nu a făcut altceva decît să confrunte în experiența unor prozatori (nu toți și nu neapărat cei mai buni ca selecție) condițiile unei poetici reclamate de statutul ontologic și gnoseologic al literaturii narative în general.*

Numeroase și, unele dintre ele, inteligente ca perspectivă și metodă aplicate la studiul textului, lucrările consacrate romanului românesc contemporan au subliniat vocația naratorului, diversitatea de structuri, proliferarea unor „gramatici" cu o morfologie în consonanță cu substanța discursului, motivele și atitudinea prozatorului. În ultimă analiză, tema romanului rămîne, spuneam, obiectul de interogație și de răspuns al cititorului. E un loc comun s-o spunem că romancierul e în primul rînd un cititor; el reelaborează o lume, produce o realitate, construiește un sistem/sisteme de referință, în numele unei polivalențe fundamentale. Ea a făcut posibil ca romanul să reziste, dincolo de diverse experiențe, dincolo de blazarea criticii (a unei părți, bineîn-

țeles), dincolo de dificultățile unui discurs care a pretins treptata familizare a lectorului cu un roman altul decît cel cunoscut sau previzibil.

Poetica romanului beneficiază azi de un număr impresionant de exemple: creația romanescă de la noi, superioară, de o mare varietate, credincioasă unor motive esențiale, dictate conștiinței romancierului de condiția timpului său. Într-o poetică a diversității de forme/discursuri, un concept precum cel de plurilingvism, elaborat de M. Bahtin, își are perfecta justificare. Să transcriem un pasaj din studiul Discursul în roman: *„Romanul este o diversitate socială, organizată artistic, de limbaje, uneori de limbi și de voci individuale. Stratificarea internă a unei limbi naționale unitare în dialecte sociale, în maniere de grup, în jargoane profesionale, în limbaje de gen, limbaje ale generațiilor, vîrstelor, curentelor, în limbaje ale autorităților, cercurilor și modelor trecătoare, în limbaje ale zilelor și chiar orelor social-politice (fiecare zi are logica sa, vocabularul său, accentele sale), această stratificare internă a fiecărei limbi în fiecare moment dat al existenței sale istorice constituie premisa necesară a genului romanesc. Prin acest plurilingvism (eterolingvism) social și prin plurivocitatea individuală care își are originea în el, romanul își orchestrează toate temele, întregul său univers concret-semantic reprezentat și exprimat. Discursul autorului și al povestitorilor, genurile intercalate, limbajul personajelor nu sînt decît unități compoziționale fundamentale, prin intermediul cărora plurilingvismul pătrunde în roman...“ M. Bahtin formulează o poetică ce se poate dispensa de alte precizări; ideea preeminenței plurilingvismului mi se pare a reprezenta esența problemei pentru heterogenitatea necesară a romanului, pentru structura sa compozită, pentru eclectismul funciarmente justificat. Vocile naratorului și ale destinelor, limbajele, straturile operei, timpul și spațiul, motivele, extraordinara disponibilitate de absorbție a romanului; lumile individului, societatea, evenimentul politic; sentimentele, disoluția unor zone, plurivalența structurilor, — toate acestea compun romanul de azi. El rămîne o povestire însetată de destine și de evenimente. Respiră prin timp, creîndu-și un spațiu al miturilor, al raporturilor umane, al unei lumi inconfundabile.*

Romanul a evoluat la noi pe coordonate asemănătoare cu ale romanului universal. Desigur, universul propus de scriitorul român este altul, viziunea sa filosofică una proprie; tradiții, istorie, un etos și rădăcini, care generează lumea romanului (macro și microcosm), uimitoare înfățișări ale existenței. Are de aceea dreptate M. Bahtin cînd examinează tendința romanului de a-și dubla naratorul prin autor și, să adăugăm, prin introducerea cititorului în calitate de creator, personalitate chemată să deschidă orizontul semnificanților narativi și să producă o nouă realitate imaginară, fictivă, convențională și, totuși, tulburător de vie prin semnele realului. Plurilingvismul *teoretizat de M. Bahtin nu cred că reprezintă altceva decît sublinierea dominantei principale a romanului: caracterul proteic, deschis, absorbant, disponibilitatea extremă pentru modificarea structurilor morfologice, adecvarea genului la condiția semnelor realului, la sugestiile și la vocile lumii. Structură proteiformă (plurilingvă), romanul combină într-o heterogenitate supremă formule și forme, tipuri diferite de discurs, de la accentele lirice la soluția reportajului care documentează strict, simulînd o realitate imediată, certificabilă; de la scena jucată dramatic la limbajul (colajul) parodic sau la limbajul cotidienelor; de la excursul cu elemente de știință riguroasă la jocul imprevizibilului sau la fulguroase imagini fantastice etc. „Fiecare dintre aceste genuri — notează marele estetician în același studiu — are formele sale verbal-semantice de asimilare a diverselor laturi ale realității. Romanul utilizează aceste genuri anume ca forme elaborate ale asimilării verbale a realității".*

Preceptele pentru o poetică a romanului sunt, cum se știe, numeroase. Perspectiva diacronică și studiul textului, al structurilor românești, au realizat numeroase observații valabile pentru cursul narațiunii de proporții din literatura română. Asistăm, spuneam, la apariția unor opere care compun una dintre cele mai sugestive cronici ale timpului. Ele sunt romanele de azi, opere scrise cu o înaltă conștiință a demnității scrisului, cu asumarea deplină a istoriei și a lumilor alcătuite din ființe, din voci, din șoapte, din fervoarea și tînguirea oamenilor. Suprem elaborate, unele dintre ele sunt opera unei vieți.

Criticul înfățișează în această culegere intitulată Lectura romanului *cîteva texte; ele au fost sau sunt și acum*

lectura unui virtual cititor. Nimic mai mult decît acest destin al cititorului a îndemnat la adunarea unor titluri. De la surprinzătorul poem romanesc al lui Al. Macedonski, trecînd prin laboratorul neptunic al lui Liviu Rebreanu (reconstituit cu o excepțională migală de Niculae Gheran), evocîndu-l pe Ion Agârbiceanu (A r h a n g h e l i i este unul dintre primele romane de strictă formulă balzaciană!), cititorul s-a oprit la G. Călinescu și la o experiență unde istoria literară devine epos iar narațiunea se convertește în hronic baroc. Reamintindu-l pe Anton Holban, tot datorită unui istoric literar extrem de fin și de atent (l-am numit pe N. Florescu), am închinat pagini autorului care ne-a lăsat C e l m a i i u b i t d i n t r e p ă m î n t e n i.

Cum lecturile sunt puse sub semnul emblematic al cărții ce se re-creează, revenirea la un text (Lev Tolstoi) și comentariul la romanul lui Malcolm Lowry se întîlnesc cu o mare dragoste: Gabriel Garcia Márquez (este singura excepție; cititorul și-a îngăduit să transcrie glosele la un volum de povestiri, tot un roman al universurilor fantastice ale ținutului Macondo). În fine, „lectura romanului" înregistrează douăzeci de autori (prezența dialogului lui Florin Mugur mi se pare justificată, întrucît asociază dialogul la textele unor romane scrise de Paul Georgescu). Sigur, cititorul înregistrează și un mărturisit regret pentru alte texte, pe care, citindu-le, nu le-a putut consemna într-un comentariu. Sunt atîtea motive, dar, în cele din urmă, ele tot subiective ar rămîne. Romanul există în remarcabila sa evoluție iar lectura *este a autorului și a interlocutorului său: cititorul.*

BCU IASI/CENTRU

1

moderni şi contemporani

al. mecedonski, liviu rebreanu, ion agârbiceanu, g. călinescu, anton holban, marin preda, radu petrescu

al. macedonschi

„thalassa": modernitatea prozei

Însemnările lui Alexandru Macedonski, avînd confirmarea în fragmentele publicate începînd cu anul 1893, ne permit să observăm durata elaborării uneia dintre cele mai originale proze ale epocii: *Thalassa*, creație pe care scriitorul o considera, în termeni proprii retoricii sale exaltate, „marea epopee". Versiunea în limba franceză, *Le Calvaire de feu*, apărea la Paris cu 10 ani mai înainte ca revista „Flacăra" să publice, în 1916, textul românesc redactat inițial. Dacă e să suspectăm unele dintre confesiunile scriitorului, îndeosebi cele privitoare la ecoul prozei scrise în limba franceză, cert e, în schimb, că *Thalassa* este elaborată nu fără efort și cu evidente tentative de a produce un univers tulburător, un poem care celebrează viața, iubirea, și care meditează asupra condiției umane, asupra forțelor ascunse ale existenței (scriitorul evocă în notele sale momentul primelor reflecții consacrate unei opere atît de surprinzătoare pentru experiența prozei românești de atunci; era 1890 cînd Al. Macedonski începe a sa „epopee a simțurilor", concepută nu în absența unor criterii aflate în corespondențe cromatice recunoscute ca sistem și mecanism conotativ: „În ideea autorului — scria Macedonski —, fiecare capitol al epopeii sale trebuie să dea senzațiunea unei culori prin imaginile întrebuințate"). Nu lipsesc, desigur, exercițiile, atît de înrudite cu însemnările poetului, consacrate poeticii prozei,

despre natura discursului liric, însemnări influențate evident de contactul cu poezia simbolistă și cu preceptele unei lirici revoluționate de Mallarmé, bunăoară. De altminteri, scriitorul trimitea în poetica sa, de data aceasta dedusă din analiza unui discurs narativ deschis figurilor retoricii moderne, la Marinetti, sau (e de reținut!) la Flaubert, avînd să aflăm în referința la autorul *Doamnei Bovary* sugestii pentru receptivitatea scriitorului român la analiza unor stări-limită ale ființei, la explorarea mecanismelor interioare ale conștiinței. De aici exaltarea figurilor poetice, deschiderea frazei spre spațiul mai vast al simbolurilor aflate în lumea culorilor, a sunetelor, a muzicii și dansului, în ecourile marilor mituri ale Antichității. „Marea epopee", în accepție macedonskiană, este de fapt un amplu *poem în proză*, care, recitit azi, descoperă uimitoare rezonanțe moderne, ca să nu mai vorbim de structurile sintactice ale frazei ce anunță alcătuirile somptuoase ale lui Mateiu I. Caragiale, înrudind mai apoi proza lui Macedonski cu aceea a lui Dimitrie Anghel, Ion Vinea, Tudor Arghezi sau Sărmanul Klopstock.

Poemul macedonskian continuă să cultive voluptatea cromatică a pietrelor prețioase, să sugereze enigmaticul și bizarul amintind de Villiers de l'Isle-Adam, de gustul prozei simboliste pentru situații ciudate, învăluite în mister. Povestirile, nuvelele și stampele din seria „Nălucilor din vechime"; evocarea, nuanțată ca sugestii și planuri, din *Pe drum de poștă;* viziunea enormă din *Între cotețe,* unde grotescul și fabulosul se interferează; zborul imaginar al donquijotescului personaj din *Nicu Dereanu;* plăcerea descripției savante, riguroasă ca sistem de reprezentări bazat pe eleganța figurilor retoricii prozei (precum cele din *Casa no. 10*), se regăsesc în *Thalassa,* carte cu atîtea ecouri regăsite la scriitori precum cei pomeniți și la care îi adăugăm pe Gala Galaction sau pe Emanoil Bucuța.

În ce privește spațiul acestui poem despre iubire și despre sensurile unor raporturi existențiale esențiale pentru condiția ființei, el este exersat încă în *O noapte în Sulina,* proză scurtă, de notație, înregistrînd fascinația mării, elogiind lumina sau, cum notează Macedonski, mereu ispitit de sugestiile și de simbolurile culorilor: „răsfrîngerile soarelui ce-și lua ziua bună păreau că zboară ca niște fluturi galbeni și roșiatici". Siluete și frumuseți bănuite doar, farmecul in-

dicibil al nopților și contururilor Insulei Șerpilor ne fac să atragem atenția asupra scurtei povestiri pentru că *Thalassa* se plasează, ca spațiu al Realului și al aventurii cuplului, în același tărîm izolat al Insulei, înfiorînd și pregătind dramatica zbatere a tînărului venit din lumile Orientului aici, la gurile Dunării, devenind paznic al farului, succedînd simbolic unui om aflat la sfîrșitul vieții și, în consecință, la finele unei experiențe, neuitînd să spere la reîntoarcerea printre oameni. E o lume de început ce convine admirabil și ca decor pentru viziunile macedonskiene ale confruntărilor unei conștiințe tulburate, retrase în sine și amenințate de despărțirea definitivă de lume și de real.

Un spațiu cosmic, mirific și alteori amenințător („Cerul, stins de lumina zilei, plutea stelar în maiestatea nepriceputei lui veșnicii"), realizează gustul lui Macedonski pentru misterul geologic și pentru semnele geologicului; ele situează substanța acestei poeme care, remarca Adrian Marino în „studiul introductiv" la excelenta sa ediție Macedonski, „trebuie clasată în categoria operelor de vigoare senzorială, dar și de meditație intuitivă". Același Adrian Marino observa natura experimentului macedonskian și, de aici, clasificarea, nu valorizatoare desigur, a operei, ca scriere ce inaugurează un nou tip de operă și explorarea unui univers nedezvăluit pînă atunci în proza noastră (vezi *Opere*, 1, București, 1966, p. 135—149). Îndrăzneala scriitorului se întemeia totuși pe modele aflate în proza fantasticului interior de genul nuvelei lui Villiers de l'Isle-Adam, a lui Poe, sau în proza naturalist-experimentalistă de sondare a subconștientului, a stărilor situate în pragul patologicului, al coșmarului, al ieșirii de sub controlul factorilor conștiinței. Așa s-ar justifica trimiterea făcută de autorul poemului *Thalassa* la Flaubert, asociindu-ne (în literatura română), din dorința de a realiza mai exact climatul literar, experiența lui Delavrancea, nu mai puțin edificatoare, sau pe a lui Caragiale în două dintre nuvelele sale bine cunoscute.

Formula nu poate, însă, recomanda cu deplină elocvență semnificațiile acestei poeme pe nedrept neglijate în comentarii, exceptîndu-le pe acelea ale lui Tudor Vianu și Adrian Marino. Metaforizînd sau apelînd frecvent la construcții ample, mateine, la barocul frazei vaste, universul din „Ostrovul-Șerpilor", cum e numită insula experienței lui Tha-

lassa și a adolescentei Caliope, este pregătit savant prin simbolurile generale ale Culturii. Intîi de toate e strigătul oștirii evocate de Xenofon, descoperind marea; sunt mai apoi trimiterile la eposul homeric, la Teocrit, la mitologia greacă, spațiu pentru sistemul de semne care plasează cugetarea ontologică și înfruntarea finală în acest cadru al gîndirii și al simbolurilor cugetării, fiindcă sensurile cărții se găsesc în această meditație pentru care iubirea este doar ipostază verificatoare și valorizatoare. În acest poem al mării și al fascinației apelor, somptuosul provine și din orchestrarea frazelor. Ele duc spre edificarea unor unități simbolice mai vaste, unități compuse din elemente specifice viziunii macedonskiene: singurătatea și apele schimbătoare ale pietrelor prețioase, în corespondență cu succesiunea, tot simbolică, a celor 12 capitole; imaginarele alcătuiri ale norilor porniți într-o fabuloasă aventură. Ar fi, însă, să greșim dacă nu am vedea în *Thalassa* și un poem al dragostei, al întîlnirii cu iubirea și cu infinitele ipostaze ale acesteia, cu vîrsta tînără precum aceea a eroilor legendei despre Tristan și Izolda, despre Romeo și Julieta, arzînd, scrie cu fervoare Macedonski, „în roșia epocă a vîrstei de flăcări...“ Prin iubire și prin înfriguratele ei căutări, poema dă și alte dimensiuni sensului fundamental al căutării realului, al consecințelor rupturii tragice cu realul pentru tărîmurile amețitoare și malefice ale imaginarului. Victoria realului și măreția vieții sunt aflate în tragicul morții, în înfrîngerea eroului, prizonier al propriilor lui vedenii, capturat și închis în singurătate, incapabil să redescopere drumul spre viață și spre cunoaștere.

Visul și antinomica situare a stărilor de veghe în raport cu cele de exaltare, de pierdere a contactului cu realul; dezlănțuirea de o exacerbată senzualitate a adolescentului; dezechilibrul creat, dezastruoasele urmări ale întreruperii legăturilor cu realul etc. sunt analizate de Macedonski fără ca scriitorul să refuze recuzita romantică însoțită de sugestia prozei simboliste și de analiză, să-i spunem „clinică“, din unghiul unui naturalism defel străin autorului nuvelelor *Între cotețe* și *Nicu Dereanu*, destinate studiului unor dereglări ale perceperii realului. Stări paroxistice și o imaginație necenzurată („Lumile închipuirei“), dezlănțuiri de patimi, pentru care se caută corespondențe în imaginarea unui ex-

traordinar dans maghiar, nu sunt altceva decît permanenta căutare, proprie scrisului lui Al. Macedonski, pentru o comunicare originală și pentru o problematică necunoscută încă pe atunci prozei românești. *Thalassa* este „epopeea" tragică, pentru a păstra denumirea dată de prozator, a retragerii înlăuntrul ființei. Regăsim explorate analitic acele „vederi lăuntrice" considerate a fi ale unui ins tentat de abisurile și de experiențele singulare ale unor stări fără ieșire. Asistăm la abolirea spațiului și timpului, Thalassa, scrie Macedonski, „purtat spre alte locuri și alt timp" trăiește într-un univers rarefiat, al închipuirii, pentru care viața ar fi însemnat iubirea deplină pentru Caliope. Împresurat de propriile lui coșmaruri, vedenii ale conștiinței și ale lumii imaginate („se prefăcea pentru el într-un regat populat cu o lume a lui"), trăind criza acestei izolări și a ieșirii din real, trecînd de la extaz la cumplite suferințe ale neîncrederii și îndoielii, semne ale tentativei de a afla, de a cunoaște, Thalassa va ucide în Caliope posibila reîntoarcere la viață și va muri contopit cu marea pentru a plăti claustrarea ori narcisismul unei ființe bolnave. Acolo unde e lumea, dincolo de insulă, acolo unde încetează criza existențială și are loc trecerea spre cunoaștere, Thalassa nu mai are acces. Condamnat de propria lui singurătate și de indirecta negare a realului, unde lumea își trăiește agitat destinul, eroul poartă stigmatul paraliziei voinței și al evadării din real, din sistemul de legături vitale cu ceilalți („Șovăirile din ei erau singure o epopee"). Nu departe de eroul prozei eminesciene, Thalassa este, însă, un destin modern, trăind alte convulsii și alte dileme. Alexandru Macedonski le-a conceput ca o posibilă experiență a ființei obsedate de eros, dar confruntată, într-un plan superior, în ordinea cunoașterii și a meditației. Tulburătoarea sinceritate a analizei și tensiunea acestui poem cu dominante filosofice, servite de un discurs al fastuosului figurilor poetice, fac din *Thalassa* o proză ce se cere înscrisă în istoria structurilor literare, adică în istoria vie a literaturii.

1

„Dosarul" creației

În 1977 apărea la Editura „Eminescu", grație unui remarcabil cercetător (am numit-o pe Cornelia Ștefănescu), „dosarul" la *Scrinul negru,* cuprinzînd o extraordinară și revelatoare arhivă de natură să explice mecanismul creației și inițiativele unui romancier provenit din familia balzaciană a genului, familie ce se extinde, cum se știe prea bine, pînă la cele mai recente experiențe ale epicii. Pregătirea unui text, confluența unor elemente extraliterare dintre cele mai diverse și mai heterogene, transgresarea evenimentului — oricît de însemnat ar fi el —, concentrarea eforturilor asupra unor lumi posibile (echivalențe superioare, *create,* ale lumii), sunt termeni ai unei discuții consacrate poeticii și genezei unei opere epice. Ea înseamnă, în primul rînd, discurs epic, ordonare a componenților în virtutea unei sintaxe specifice, un sistem semnic generator al lumilor fictive și perfect veridice ale creației autentice. Balzac sau Proust, Camil Petrescu sau William Faulkner au pregătit operele în spațiile unui laborator ce se reconstituie nu fără eforturi și nu fără sacrificii reale, superioare ale unor autori de ediții. E cazul, în mod cert, al lui Niculae Gheran, autorul ediției Liviu Rebreanu, cercetător sprijinit în mod generos de Puia-Florica Rebreanu, căreia îi datorăm, de altminteri, în aceeași colaborare, suita epistolară din volumul *La lumina lămpii* (1981, Editura „Minerva").

Dosarul și documentele privitoare la romane, în special romanul din 1938, *Gorila,* sunt rezultatul unei explorări absolut unice pentru istoria edițiilor din scriitorii secolului XX românesc și avem să recunoaștem la Niculae Gheran un demers care poartă însemnele devotamentului pentru operă, ale cunoașterii și disciplinei intelectuale. Deși condiția editorului nu e de invidiat, cum o știm prea bine, și cum atari întreprinderi cer adevărate sacrificii, avem să înțelegem ecoul unei ediții precum cea încheiată de acest admirabil

cercetător dublat de un fin exeget, cum ne confirmă *Studiul introductiv* la volumul al X-lea de *Opere* (1981, Editura Minerva), volum consacrat prezentării textului și „dosarului" (parțial) pentru *Gorila*.

Filele documentelor se completează prin notele, comentariile și prin *Addenda* la volumul IX, cuprinzînd romanele *Jar* și *Amîndoi* (1978, Editura Minerva); important e, însă, faptul că ne aflăm în fața unei interpretări care-și asumă textul, în primul rînd, ca argument, și își anexează un impresionant număr de note și însemnări dintr-un „jurnal" de scriitor (un posibil „jurnal de creație") sau dintr-un „dosar" de confesiuni; la un loc, lumea cărții, sistemul său de referințe, conexiunile și confruntările de evenimente (declarații, fapte, acțiuni etc.), multiplele conotații generate de lecturi reluate ale cărții precum și răspunsurile date *azi* textului restituie un roman. Îl confruntăm în continuare sub specia evenimentelor de atunci și sub semnul devenirii istoriei, neuitînd, însă, că avem de-a face cu un text literar, cu un anume discurs narativ (o proză de tip obiectivat, în parte, descinzînd din formula și tipologia balzaciană a narațiunii), avînd inegalități și inconsecvențe explicabile pentru perspectiva și apropierea de evenimente în cazul lui Liviu Rebreanu.

Cert este, cum observă Niculae Gheran, că volumele din *Gorila* (1938, „Universala Alcalay", 1—2) nu puteau fi primite cu entuziasm de puterea politică a vremii și că, ulterior, rezervele se vor înmulți. Editorii de acum ai romanului au, prin urmare, de refăcut istoria și de reconstituit avatarurile unui text care se cere citit azi cu deplina înțelegere a faptelor, a raporturilor de forță, dar, mai cu seamă, cu înțelegerea specificității unei creații care *re-face*, în virtutea transfigurării și a recreării, o lume și un număr de personaje-semn pentru un timp determinabil estetic și nu numai istoric. Liviu Rebreanu se afla într-un moment în care autoritatea sa literară era nu o dată atacată, mai mult sau mai puțin agresiv, iar raporturile cu confrații săi indică o tristă tradiție și un anume bizantinism în relațiile literare. Scriitorul avea, însă, conștiința valorii lui. Așa se explică, cred, ezitările, chinuitoarele întoarceri la text, contorsiunile scrisului și, probabil, unele echivocuri în reprezentarea evenimentelor. Vreau să precizez de la început că „dosarul" impresionant al romanului precum și „romanul romanului",

edificate din documente literare absolut convingătoare și autentice, impuneau repunerea în circulație a textului, dar că nu cred necesar să-l absolvim total pe Liviu Rebreanu de inconsecvențe în ce privește viziunea și perspectiva sa politică. Decantarea faptelor era mai anevoioasă pentru scriitorul care trăia evenimentele și ne explicăm unele distorsiuni prin confuziile și prin deruta acelor ani, atît de tulburi sub aspect politic și ideologic. Istoria romanului, restituită prin mărturii de o indiscutabilă valoare și elocvență, cuprinde un excelent „roman al romanului" construit de Niculae Gheran din însemnări, note, răspunsuri ale scriitorului, confesiuni literare, pagini de jurnal și fragmente de scrisori. Sunt însemnări din perioada 1928—1941, fără îndoială interesante și pentru că înregistrează atmosfera, pulsul și seismele unei perioade extrem de agitate în ordinea evenimentelor internaționale și a realităților social-politice din România interbelică.

Ediția Liviu Rebreanu ne oferă o constatare nu fără însemnătate pentru istoricul *Gorilei*. *Caietele* care completează „romanul" unor opere precum *Răscoala*, *Jar* și *Amîndoi* (vezi volumele 8 și 9 ale ediției lui Niculae Gheran) cuprind trimiteri la un proiect epic ce se conturează treptat, devenind „scenariul" narativ al romanului din 1938. Referințele nu sunt izolate și subliniază un demers epic conceput ca un proiect compozițional tot mai exact pe măsură ce „jurnalul" romanului *Gorila* se scrie sub imperiul ezitărilor, dificultăților, ecourilor din afară, sau sub semnul unui mecanism creator defel simplu sau, cu atît mai puțin, previzibil în etapele parcurse. Situația specială a „dosarului", explicată de Niculae Gheran („Pentru prima oară în editarea *Operelor*, publicarea caietelor de creație și a variantelor unei lucrări a precedat astfel tipărirea operei în cauză"), se cuvine subliniată și printr-un atribut special: restituirea textului/ediției apare ca un act deliberat în sensul interpretării, ca un proces asumat și ca o situare într-un context cu multiple referințe (sociale, istorice, politice, culturale, morale, strict personale, subiective etc.) în sfera creției propriu-zise și, mai cu seamă, dincolo de aceasta. În acest spațiu are cititorul de aflat elementele pentru un impact concludent, edificator și real cu textul, pentru o lectură care să statueze un cod contemporan ce nu ignorează lecturi anterioare sau, altele, paralele.

Receptarea romanului *Gorila* este înainte de toate un act interpretativ, de ordinul lecturii și al reacției noastre, *azi*, la un text scris în anume circumstanțe istorice, în continuarea unei opere și în virtutea unei experiențe de prozator credincios unui tip de discurs narativ de natură strict obiectivă. Nici o altă carte a scriitorului n-a produs atîtea operațiuni precum *Gorila*, ține să ne-o spună autorul ediției, deși impresia cititorului cred că este aceea că orice text cu multiple referințe la istorie impune integrarea lui într-un sistem mai larg de considerații. Sigur e că romanul „nu este rezultatul unui moment conjunctural" (vezi cap. *Confluențe* din vol. 9, p. 578), că Liviu Rebreanu a urmat, consecvent cu sine însuși, preceptele unei poetici narative pentru care evenimentele, raporturile umane și spectacolul lumilor sunt elemente consubstanțiale, asimilate în proiectul pentru viitoare reprezentări epice de tip romanesc. Și tot atît de sigur e, pentru a ne asocia elogiilor aduse autorilor ediției, că un exemplar act științific ne stă la dispoziție prin ediția Liviu Rebreanu, prin invitația de a propune un recurs la lecturi anterioare prin argumentul documentelor puse la îndemîna cititorului (cf. pp. 582—583 din „Confluențe", vol. 9).

În *Addenda* la volumul 9 sunt transcrise fragmente din cîteva proiecte epice. Printre acestea, *Mojarul iluziilor* (1932), *Întorsătura* și *Vălmășagul* sunt reluate, cum se poate observa la o confruntare a textului, în *Jar* și *Gorila*, unde primele două capitole (Întorsătura, Vălmășagul) reiau titlurile unor „schițe" epice cu indecizii și simple sugestii dezvoltate ulterior în formele consacrate ale căilor pomenite. „Romanul romanelor" rezultă de fapt din seria de însemnări (note, file de jurnal, declarații, interviuri, pagini de manuscris etc.) care certifică un fapt: încă din perioada 1927—1933 se conjugă și se regrupează elemente recreate și absorbite în textele de mai tîrziu. Așadar, ideea că *Gorila* nu este romanul unor împrejurări imediate, că este un text elaborat într-un îndelung și complicat proces (laborator), că este romanul destinat relevării unor mecanisme sociale și configurării unui personaj extrem de complex, înscris într-o tipologie literară prestigioasă a arivistului, deține serioase argumente. Unele dintre acestea se află în mărturisirile scriitorului, confesiuni înscrise în „romanul" romanului: „Evenimentele m-au ajuns din urmă — notează scriitorul — într-atît, în-

cît s-ar putea spune — de cei care nu știu de cîtă vreme lucrez la această carte — că e vorba de un roman de actualitate, de un roman «cu cheie».“ Că termenul de actualitate are la Liviu Rebreanu sensul de element conjunctural și că elemente pentru un roman „cu cheie“ sînt totuși în *Gorila*, în ciuda declarației prozatorului, mi se par lucruri relativ evidente deocamdată. Mai sigure sunt paginile și fragmentele din „jurnalul“ scriitorului (și acestea incluse de fapt în „romanul romanului“ său). Însemnări din 1929 și 1930 înregistrează conflicte cu Pamfil Șeicaru sau (27 februarie 1930) că „Mi se pare că sînt și cel mai dușmănit scriitor de azi“. Reacțiile la campaniile din *Curentul* lui Șeicaru, starea sufletească a prozatorului, nu o dată copleșitor agravată de raporturile sale cu alți scriitori, oameni politici etc. și mărturisită fără ezitări în corespondență (vezi *La lumina lămpii)*, par să contrazică afirmația că *Gorila* n-ar fi un roman „cu cheie“. Ca dovadă următoarea însemnare din 28 noiembrie 1930, importantă pentru că enunță certitudinea unui proiect literar și un posibil „model“: „...Și aș avea atîtea de făcut! Atîtea romane îmi forfotesc în minte: *Gorila,* avînd erou pe Pamfil Șeicaru și toată lumea stranie zisă intelectuală, din presă și teatru; apoi *Popescu,* sau așa ceva, în care să pun tipul reprezentativ al orășeanului român, funcționarul; apoi *Iubirea cea mare* sau *Iubirea eternă,* nu știu cum voi boteza-o, tratînd despre iubirea fatală, care e mai tare decît orice voință umană și atîtea altele“. Însemnarea păstrează sugestia (necesară) pentru personajul-semn/cheie din *Gorila,* Toma Pahonțu, și numai parțial pentru universul presei și al teatrului (presa există prin întreprinderea lui Pahonțu cu *România,* ziarul condus de el).

În ce privește motivul erosului, dominator și devorator, el există în *Gorila* ca unul dintre motivele dominante ale cărții și ale personajului principal. Obsesia *Gorilei,* roman despre mecanismele politicii epocii burgheze (parlamentarism, partide, strategii, apariția și agresivitatea mișcărilor de extremă dreaptă etc.), reapare în diverse note ale „jurnalului“. O notă din decembrie 1931 menționează: „Pe Șeicaru mai ales nu vreau să-l exploatez, ca să-mi rămîie pentru *Gorila*“, în timp ce reflecțiile ce țin de poetica romanului (frecvente în „Mărturisirile“ scriitorului) vorbesc despre *simfonismul compozițional al structurilor imaginate,* despre organizarea unor spații narative (ceva „simfonic cu acțiune

multiplă, în progresiune simultană"). Procesul este îndelungat și abia în 1937 prozatorul consemnează elaborarea (aproximativă) a primelor trei capitole din *Gorila*. Înainte (octombrie, 1934), scriitorul intrase în febra scrisului și transcriem o însemnare care relevă nerăbdarea și vocația transfigurării realului în sisteme de reprezentări: „De-abia aștept să pot începe la *Gorila*. În fond, e singura plăcere și bucurie pentru mine, să scriu. Creînd o lume fictivă, parcă o uiți pe asta dimprejur oricît te inspiri din ea". „Lumea fictivă" a romanului era proiecția unor lumi pe fondul unor realități românești ce nu puteau fi ignorate de romancier.

2

Romanul lui Liviu Rebreanu

„Jurnalul" romancierului conține informații și mai precise pentru situarea *intențiilor* — și aș vrea să nu uităm că elementul intențional nu coincide totdeauna cu proiectul epic și cu atît mai puțin cu structura narativă încheiată, devenită text apt pentru analiză în calitate de discurs narativ — unui scriitori intens cutreierat de ideea unei construcții epice cu o largă privire asupra relațiilor sociale și umane. „*Gorila* — afirmă scriitorul în 1937 — trebuie să aducă noutate. În orice caz, să arate cum se scrie un roman social urban român. La noi toate romanele de acest fel au fost satirice, pătimașe. Autorii se războiau cu anume date sociale în loc să creeze oameni". Ce ar fi dorit să fie un atare „roman social urban" se înțelege din proza din 1938, chiar dacă *Gorila* nu este deplina confirmare a proiectului, intențiilor și ambițiilor romancierului. Prin raportare la alți prozatori (Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu), accentele satirice nu lipsesc nici la Liviu Rebreanu, chiar dacă sunt mai cenzurate de registrul obiectivării narative. Unele elemente din „jurnal" sunt mai puțin limpezi în ce privește „omul nou, românul nou!" imaginat. Cert e că avem de-a face cu un roman politic și social (categorii atît de relative totuși) *despre politică* (= gorila), dezavuată evident de un

scriitor care are ascendentul privirii detașate, obiective și animate de conștiința adevărului.

Obiectivarea epică și, prin urmare, refuzarea pamfletului nud, a romanului satiric (să zicem, de tipul *Sectarilor* lui Ion Agârbiceanu sau al romanului neosămănătorist al lui Cezar Petrescu), sunt datele unui program literar de natură să explice prezentarea *tuturor* faptelor și fenomenelor cu o anume semnificație pentru lumile create. Liviu Rebreanu a sancționat sub specia literaturii și prin literatură mecanismul vieții politice românești din perioada interbelică, a întreprins „studiul" (etiologia) unor fenomene și procese care au dus în cele din urmă la falimentul parlamentarismului burghez la noi, la agresiunea și violența grupărilor fasciste de extremă dreapta. *Politica*, „gorila", monstrul dezlănțuit și pătimaș, desfigurat și amenințător, este obiectul acestei observații convertite în narațiune, personaje-semn și evenimente ale ficțiunii care compun lumi, lumi credibile sub semnul narativității.

Remarcam însemnările lui Liviu Rebreanu consacrate viziunii compoziționale; în *Mărturisiri*-le prozatorului provocate de D. Caracostea, scriitorul acorda spațiului epic și aspectelor legate de construcția epică un loc esențial. E explicabil astfel de ce în însemnările despre *Gorila* notele privitoare la compoziție sunt relativ numeroase. În decembrie 1936 menționa: „Materialul îl am tot atît de organizat sau haotic cum îl aveam la *Răscoala* sau *Ion*". Fervoarea compozițională e firească la romancier, prin excelență un constructor, organizînd structurile narative, plasîndu-le într-o durată și într-un spațiu cu multiple determinări exterioare textului sau, altele, intertextuale (ca sursă și sugestii epice). Iată o altă notă din ianuarie 1937: „Îmi trec prin minte mii de alte lucruri, numai fraza salvatoare nu vine, *fraza care să fixeze ritmul adevărat*" (s.n. I. V.). Și aici înregistrăm un component al mecanismului creației, element propriu laboratorului romancierului nostru. Proza are nevoie de o sintagmă cu valoare ordonatoare, în măsură să dea ritmul și impulsul operei, în care se exprimă un element definitoriu. Iată o altă remarcă din același an: „Nu-mi place deloc începutul și fără început nu pot merge mai departe, fiindcă-mi lipsește *linia și ritmul*" (s.n. I.V.). Parcă am citi o posibilă confesiune semnată de Marin Preda în care avem să vedem oricînd un continuator al lui Liviu Rebreanu (pen-

tru *Gorila*, corespondentul ar putea fi *Delirul*, ca roman politic și ca roman al evenimentelor transfigurate artistic). Cînd Liviu Rebreanu declara în *Mărturisiri* (cf. *Mărturisiri literare*, 1971, Editura Minerva): „Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei ...", el reafirma un principiu fundamental al realismului și, în consecință, stabilea premisa unei poetici interesate de structura operei și de natura unui discurs organizat prin stabilirea unor unități ce dau romanului fluența necesară. În cazul *Gorilei*, urmînd unui model compozițional verificat în *Ion* și *Răscoala*, soluția adoptată pentru a compune datele potențiale ale dezvoltării narative este aceea a prezentării, într-un spațiu vizual și prin succesive treceri de la un plan (personaj) la celălalt, a unei logodne. E capitolul întîi (Întorsătura), cu numeroase pagini consacrate ceremoniei logodnei (Corina Rotaru și Teofil Drugeanu), și cu un început care face mențiunea termenului de bază: *politica*, simbolic reprezentată în titlul romanului (Gorila). Așadar, începutul romanului: „— Nu, zău, m-ați amețit cu atîta politică! izbucni d-na Emilia Cornoiu într-un grup de bărbați, așteptînd începerea ceremoniei". Treptat, romanul își dezvăluie intențiile (motive, personaje, raporturi), încît primul capitol al cărții (organizată în nouă capitole), aduce în prim-plan personajul-cheie al romanului, Toma Pahonțu (nu înainte de a-i fi înfățișat pe ceilalți participanți la scenariul epic), marchează întîlnirea acestuia cu Cristiana Belcineanu, obiectul unei pasiuni, care potențează ambițiile politice și sociale ale protagonistului și apoi cristalizează motivele generale: politica (cap. II Vălmășagul), strategiile și combinațiile unei politici falimentare și primejdioase (cap. III Treptele), presa și conjunctura politică (cap. IV Interval) etc. În structura simetrică a romanului lui Liviu Rebreanu, *spectacolul unei lumi văzute* devine un termen compozițional esențial. Iată de ce în ultimul capitol (Spovedanii) se adaugă două momente: înmormîntarea lui Toma Pahonțu și unul mult mai apropiat de cerințele unui spectacol derulat pe ecranul textului: procesul.

Soluțiile lui Liviu Rebreanu provin din experiența romanului obiectivat, urmînd unei structuri alternate de planuri, introducînd (vezi cap. întîi) biografia protagonistului („A pornit apoi să cucerească Bucureștii ...") și asociindu-i

un motiv familiar literaturii epice românești interbelice: deruta intelectualului, proiecte, aspirații înșelate, dezamăgiri etc. Motivul se regăsește la Camil Petrescu, în proza lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu sau într-un roman precum *Donna Alba* al lui Gib I. Mihăescu, al cărui personaj are nu puține înrudiri cu Toma Pahonțu. Antecedentele personajului lui Liviu Rebreanu, caracter stendhalian, ipostază extrem de interesantă și de nuanțată a arivistului, dintr-o familie literară vastă, sunt de aflat în aceleași circumstanțe sociale și istorice: războiul, răsturnările petrecute, ambițiile, avalanșa de partide și de pofte politice: „El se pregătise pentru o viață normală într-o lume cuminte care însă acuma se zvîrcolea la pămînt cu așezările ei sociale frînte bucăți, *cu ierarhia valorilor răsturnată*“ (s.n. I.V.). Punerea în temă cu motivele cărții se face, așadar, la nivelul edificării unui text care-și produce semnificațiile prin recrearea unor date extrase din spectacolul general al societății românești și transformate într-o realitate concentrată, — interpretare și analiză a evenimentelor prin destinele individuale ale romanului.

În sfera motivelor romanului lui Liviu Rebreanu, text consacrat analizei mecanismului și structurilor vieții politice (firește, nu poate fi vorba de substituirea examenului sociologic propriu-zis), dezbaterea ocupă un loc însemnat și, mai exact, aș numi *Gorila* un roman despre *mecanismul și structura retoricii politice*. Retorica, în plin proces de degradare (vocabularul poate da indicații interesante despre fanatismul politic, despre limbajul formațiilor extremiste, despre orizontul, fatal restrîns și primitiv, al doctrinelor totalitare, de tip fascist etc.), devalorizată și, în consecință, sancționată și sancționabilă, este obiect al observației lucide, analitice, comunicate obiectivat (ca formulă narativă) de către prozator. Strategiile parlamentarismului românesc, combinațiile și cartelurile politice, crizele de guvern provocate, metamorfozele politice, amoralitatea unor „actori“ ai partidelor, endemica dezagregare a structurilor politice burgheze sunt discutate în atmosfera creată după primul război mondial. Să reținem la Liviu Rebreanu reîntoarcerea la condiția morală a Transilvaniei, teritoriu invocat în dezbatere și plasat în atenție și prin personaje precum Titu Herdelea. Motivele dezbaterilor deceniilor trei și patru nu lipsesc și „obiectivitatea“ scriitorului lasă actorilor implicați să pună în discu-

ție (aceeași retorică, nuanțată doar de fanatism sau de demagogie) partidele, exacerbarea naționalistă a dreptei și a extremei drepte. Cum spuneam, Liviu Rebreanu nu produce un roman satiric sau un roman-pamflet („Opera literară nu poate fi pamflet", notează scriitorul), dar condamnă politicianismul („Gorila nu este un personagiu propriu-zis, ci simbolizează pacostea care a fost pentru țara noastră *politica*" (s.a.). Sigur, am putea să ne întrebăm despre ce politică a fost vorba, dacă nu cumva romanul lasă într-o anume ambiguitate tema politicianismului, evitînd să discute despre democrație. Fapt cert e, însă, că prozatorul angajează rigorile retoricii (sau inconsecvențele acesteia) să confrunte spiritul lucid, rațional, umanist cu naționalismul exacerbat, cu vocabularul degradat și subelementar al grupărilor legionare.

Radiografia vieții politice și consecințele politicianismului burghez (cu trădări, lașități și infirmități în fața violenței și primitivismului grupărilor de extremă dreaptă), etiologia unui proces complicat sunt aspectele cele mai însemnate ale discursului epic deschis, cum spuneam, *retoricii* (= dezbaterii, confruntărilor). Chiar și numai inventariind anume fenomene caracteristice cum ar fi: spiritul versatil, trădarea partidelor, clientela electorală, corupția din „loteria politică", bizantinismul politic, mentalitățile care guvernează moravurile politice de culise, violența, extremismul, naționalismul, antisemitismul, combinațiile dintre marea industrie, burghezie și grupările de dreapta etc. și aflăm un număr de elemente din acest „studiu" balzacian al vieții social-politice românești. Cred că e de reținut faptul că Liviu Rebreanu angajează în retorica fenomenelor un spirit lucid: Teofil Drugeanu. E personajul cel mai semnificativ pentru situarea *în contrast* a unei analize echilibrate, prezidate de rațiune și de cultură, de credința în valorile culturii și în rolul intelectualilor.

Refuzul unor fenomene precum cele pomenite și recursul la idee, în numele culturii și al civilizației, este și calea spre examinarea personajului-cheie al cărții, Toma Pahonțu. Procesul este, în cazul acestui personaj, partea cea mai valoroasă a romanului și una dintre performanțele prozatorului în construirea unui caracter simptomatic, diagnosticînd prin el lumi create și nu reproduse. Romanul politic al lui Liviu Rebreanu este, astfel, operă de ficțiune dar, în același timp,

un „studiu" prin reprezentările structurilor narative cele mai semnificative. Chiar dacă pe alocuri planurile romanului pot deruta, în ce privește opinia romancierului, textul, în totalitatea sa, este un grav și profund „studiu" al unor procese. Ele există, însă, sub specie strict literară și romancierul a produs un personaj magistral, chintesențiind în el arivismul, ambițiile, lașitățile, trădările, fascinația puterii, a erosului. Stendhalian și balzacian în același timp, invocînd în literatura română alte personaje precum Mihai Aspru *(Donna Alba)*, Andrei Pietraru *(Suflete tari)*, Toma Pahonțu e un personaj memorabil și el există într-o *lume fictivă, posibilă*, în spațiul unui *spectacol narativ conceput inteligent*. Bucureștii văzuți de Pahonțu, ceremoniile construite pentru a organiza raporturile dintre protagoniștii din planurile cărții (Toma Pahonțu: „— *Politica e teatrul vieții, marele teatru!*") sunt componente ale acestui spectacol-reprezentare propriu romanului-cronică.

Într-o replică la întrebarea unui reporter, Liviu Rebreanu anunța proiectul romanului *Gorila*, atrăgînd atenția asupra unui „personaj actual", arivistul, precizînd totodată că va extrage din realitate elementele acestui destin. Tot romancierul ținea să sublinieze: „Dar a lua din realitate nu înseamnă a stînjeni libertatea creației și libertatea inspirației. *Realitatea e doar lutul care servește la modelarea operei de artă*. Procesul creației pentru a fi artistic nu trebuie să fie copie fotografică" (s.n. I.V.). Niculae Gheran observa exact că romanul are un singur erou (vezi *Studiu introductiv*, pp. XXI—XXIV). Mă îndoiesc, însă, că avem un personaj-simbol aici, ci mai degrabă un personaj cu o pluralitate de componente definitorii, ca variantă tipologică a arivistului. Nu e doar arivistul, ci un personaj complex, devorat de patimi și de pasiuni, lucid și totodată împins spre explozii necontrolate, vanitos pînă la acceptarea tuturor trădărilor; veleitar, oneros și versatil, complicat totuși, întrunind vicii și potențiale calități aidoma tuturor marilor personaje ale literaturii realiste. Pasiunea pentru Cristiana Belcineanu, absolută, ea însăși expresia dorinței de a străbate, de a se ridica, se asociază, *prin complementaritate*, cu ambițiile politice, devoratoare și ele.

Un portret căruia nu-i scapă nimic pentru a întregi toate componentele unei biografii exemplare, artistic vorbind, pentru mecanismele psihologice, sociale și morale ale arivistu-

lui se constituie în *Gorila* și Toma Pahonțu aduce cu sine datele unei biografii regăsite la alți prozatori (intelectualul format în atmosfera și în speranțele de la sfîrșitul primului război mondial). Retorica e din nou instrumentul figurării portretului. Urmărit atent, prin indirecta confesare a proiectelor, gîndurilor, ambițiilor, stratagemelor, dorințelor, spectacolului jucat, abdicărilor și răzbunărilor etc., Toma Pahonțu este un personaj al duplicității, al dublului moral, al inconsecvențelor și trecerilor de la o atitudine la alta, de la o stare temperamentală la alta. Balzaciana lipsă de scrupule, jocul ambițiilor și infuzia erosului, semn al puterii și acesta, fac din Toma Pahonțu un personaj și, în consecință, ridică dezbaterea la *valoarea unei lumi create!*

Dominate de retorică, victime și privilegiați ai retoricii, personajele lui Liviu Rebreanu compun și produc lumi, reprezentări veridice ale realității într-o carte, *Gorila*, inegală totuși, dar simptomatică pentru momentul elaborării și al apariției, cartea unui mare prozator mistuit de vocația creării lumii. Să mulțumim, așadar, lui Niculae Gheran pentru că ne-a prilejuit „spectacolul" unei ediții adevărate.

3

Recitind „Pădurea Spînzuraților"

În diferite ocazii, Liviu Rebreanu a făcut importante precizări în legătură cu motivele, procesul de creație propriu-zis și cu dificultățile întîmpinate în elaborarea romanului apărut în 1922. Sunt de reținut cîteva *însemnări* de scriitor extrem de utile pentru cititorul de azi decis să revină la text fără prejudecățile istoriei literare și fără a fi terorizat de alte (numeroase) lecturi. În ciuda scenariului epic desenat, care a înscris romanul în seria de opere generate de obsedantul motiv al primului război mondial (*Balaurul* Hortensiei Papadat-Bengescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, romanul lui Camil Petrescu, *Întunecare* al lui Cezar Petrescu, teatrul și proza lui Mihail Sorbul, Felix Aderca etc.), *Pădurea spînzuraților* depășește în mod categoric tema și trama consacrate, în favoarea unei

dezbateri despre o generație și despre înfriguratele căutări ale acesteia *pe fundalul* unei epoci zguduite și traumatizate de război. Nu acesta e, însă, motivul cărții, și cum ținea s-o afirme scriitorul în *Mărturisiri:* „Era un subiect cerebral, în care toată desfășurarea se înfiripa de asemenea pe date cerebrale...“ *Umanizarea* — o numește scriitorul însuși — subiectului s-a produs: „numai cînd a intervenit contactul cu viața reală, cu pămîntul“. E vorba de contactul cu o generație și cu sfîșietoarele probleme ale unei lumi debusolate de evenimente, grav alterate în credințe și principii, în „adevăruri “ și în întrebări, și acestea din urmă spulberate de spectacolul tragic al războiului și, mai cu seamă, al conștiințelor derutate, chemate să reexamineze și să dea alte măsuri unor principii, convingeri și semne ale existenței.

Numai astfel înțelegem răspunsul lui Liviu Rebreanu la una dintre întrebările lui Felix Aderca despre natura romanului *Pădurea spînzuraților*, roman proiectat ca dezbatere prin intermediul unui personaj torturat de întrebări, urmărit în formația lui și pus să argumenteze în favoarea unui motiv esențial: iubirea și căutarea sensului vieții („e mai puțin «erou»“, precizează Rebreanu în dialogul său cu Felix Aderca, dialog consemnat în *Mărturia unei generații).* Poate că ar fi exagerat să-l considerăm un *anti-erou,* în accepția prozei contemporane, personaj transformat de consecințele alienării și salvat prin descoperirea iubirii, precum un erou dostoievskian. Lectura cărții readuce în discuția comentatorului de azi semnificația unei literaturi elocvente prin asumarea unei problematici obsedante: destinul și condiția unei generații condamnate de zbuciumatele evenimente ale războiului, obligată la o radicală modificare de optică, de idealuri și de soluții în plan social și în ordinea acceptării valorilor spirituale și morale.

E interesant de văzut cum și-a compus Liviu Rebreanu cartea prin schițarea unui scenariu înrudit cu acela al tragediei antice, prin statuarea unui destin supus, ineluctabil, unor decizii și unor suferințe. Procesele sunt mai adesea cele descoperite în teatrul tragic: raporturile dintre personaje și funcțiile acestora (Apostol Bologa și rolul jucat, în două momente decisive, de Otto Klapka; reacțiile celorlalte personaje, mișcate de voința romancierului: Cervenco, Gross, Varga, Alexandru Pălăgieșu, groparul Vidor și fiica acestuia, Ilona, preotul Constantin Boteanu; premonițiile lui Klapka,

avertismentele locotenentului Varga; ceremonia condamnării și a spînzurării lui Svoboda și, în final, a lui Apostol Bologa etc.). Chiar dacă raporturile sunt desenate cu intenția de a da relief acestor corespondențe, întîlniri sau chiar coincidențe, ele au darul de a consolida registrul tragic, mișcarea inexorabilă a destinului, deciziilor și confruntărilor. Strategia narativă și combinarea diverselor elemente ale tramei sunt de observat la Liviu Rebreanu și în regizarea compoziției. Ea urmează unei formule verificate în *Ion* și utilizate cu multiple funcții pentru natura discursului narativ în *Adam și Eva* sau în *Răscoala*, în *Gorila* sau în *Ciuleandra*. E vorba de simetria compozițională; aici, în *Pădurea spînzuraților*, simetriei i se atribuie o funcție simbolică și colaborează la viziunea generală, înrudită cu aceea a expresionismului, a pătrunderii spre coșmarurile și obsesiile conștiinței, spre lumile apocaliptice, agonice ale minții. Cortegiul funebru și pregătirile pentru spînzurarea lui Svoboda (capitolul 1 din Cartea întîi), insistenta prezentare a unei după-amieze de toamnă și, ulterior, treptata dezvoltare a temei personajului principal în cărțile a doua și a treia (rememorarea formației și uceniciei spirituale a lui Apostol Bologa; conflictul interior și luminarea conștiinței prin revelarea iubirii) se încheie (în cartea a patra) prin procesul și moartea eroului.

Liviu Rebreanu subliniase, aidoma altor mari prozatori, cît de important e pentru romancier ritmul primelor fraze și al primului capitol (să ne amintim de enunțurile introductive din romanul lui Marin Preda). Într-o conferință intitulată *Cum am scris „Răscoala"*, scriitorul invocă experiența romanului *Pădurea spînzuraților:* „Lupta pentru prima frază și primul capitol e cea mai aprigă (...). Capitolul întîi din *Pădurea spînzuraților* a fost încercat în întregime sau parțial de zece ori" (Al. Oprea, *Mitul „faurului aburit"*, 1974, Edit. Albatros). Transcriem primele propoziții: „Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu streangul spre cîmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii". Unui început precum acesta îi corespunde scenariul epic, mișcarea personajelor (soldații, cortegiul, prezența lui Apostol Bologa, întîlnirea, atît de plină de urmări, cu Otto Klapka), provocarea elementelor

ce vor declanșa tragedia unei conștiințe. De la Apostol Bologa, tînărul convins că războiul „e adevăratul generator de energii“ (motiv frecvent întîlnit în destinul unor personaje din literatura consacrată temei războiului), la conștiința „datoriei“, și de aici la aceea a culpei, a îndoielilor strivitoare, a redescoperirii propriului său eu cutremurat de un alt adevăr decît acela căutat prin filosofie (fragilitatea adevărului „absolut“ cugetat prin intermediul cărților), se parcurg trepte. Ca și eroii lui Camil Petrescu, personajul lui Rebreanu este o ființă chinuită, supusă tuturor îndoielilor, întrebărilor, contradicțiilor și, în cele din urmă, cucerită — dostoievskian — de iubire („iubirea adevărată“). Setea de a iubi și dragostea pentru Ilona Vidor sunt semnele acestei expieri și a aspirației unei conștiințe însetate de valori durabile în plan moral, într-o lume agitată și grav minată în ceea ce reprezenta ea (statul, datoria, legile, imperiul, cărțile, războiul, familia etc.). Cred că acest motiv trebuie înțeles astfel, dincolo de condiționările social-istorice ale cărții (Apostol Bologa, ofițerul român ajuns la conștiința imposibilității de a lupta împotriva românilor), ca un apel cutremurat al lui Liviu Rebreanu la redescoperirea acelor valori morale care pot salva lumea de după primul război mondial.

Apărut în 1922, romanul *Pădurea spînzuraților* se făcea ecoul imediat, prompt și dramatic, al unor aspirații și al unor dezbateri proprii generației trecute prin suferințele tranșeelor și injustiției vechilor hărți ale Europei. Cum obsesia este obiectul unei analize ce trece dincolo de mecanismul și de soluțiile — verificate și bine cunoscute la acea dată în experiența romanului universal —, Liviu Rebreanu apelează, cred, la simbolurile și mijloacele literaturii de factură și inspirație expresionistă. *Leit-motivele conștiinței* și exacerbarea pînă la halucinatoriu și coșmaresc a dorinței de a afla („— Lumina! suspină Bologa. Ispitește, mereu ispitește lumina!...“) și de a se deschide adevărului, încercărilor și depășirii îndoielilor (obsesia culpei — obsesia iubirii) sunt traduse prin scenele simbolice ale apariției reflectorului. Îmbrăcat în lumină, trăind spaimele întunericului, Apostol Bologa trece prin cercurile infernului său interior spre a învinge prin împăcarea cu sine, nu înainte de a descoperi iubirea Ilonei Vidor.

Viziunea expresionistă este evidentă în căutarea simbolurilor fundamentale; ele sunt chemate să stabilească tona-

litatea generală, să proiecteze *treptele conștiinței* și să configureze un spațiu defel neutru, invitînd la spaime, la ireconciliabile decizii și la înfrigurate căutări. Cîmpia neagră și „rana pămîntului", agonia peisajului autumnal (primul capitol al Cărții întîi); „satul ametit de ceață", pustiul și singurătatea fără sfîrșit; țipătul vîntului și tăcerile; noaptea și lumina reflectorului aparțin nu unei simple recuzite, ci unui spectacol cu numeroși protagoniști angajați în virtutea unui motiv: aventura conștiinței.

Aceluiași motiv i-a găsit Liviu Rebreanu un termen conjugat în peisajul tragediei: *obsesia ochilor* și semnificația privirii. Un sistem extrem de nuanțat regizat participă în serviciul simbolului privirii: ochii îndreptați spre spînzurătoare; privirea lui Otto Klapka; privirea condamnatului (Svoboda); ochii spînzuraților din pădurea reamintită de Klapka precum într-un vis terifiant; figura și privirea desenate în grotesc ale lui Pălăgieșu; ochii Ilonei și mistuitoarea privire a lui Apostol Bologa în clipa morții etc. aparțin acestei partituri în acorduri și tonalități ce provin, fără îndoială, din reprezentările enorme ale expresionismului literar și plastic.

Liviu Rebreanu scrie un roman care aparține doar în parte literaturii de analiză (clasificare relativă și discutabilă dacă avem în vedere doar procedeele și mecanica previzibilă a unei atari literaturi). *Pădurea spînzuraților* este o experiență mai bogată în semnificații și în soluții, încît recitirea cărții azi poate produce satisfacția unei depline revendicări la devenirea modernă și profund angajată în problemele vieții a romanului românesc.

ion agârbiceanu

„Zăpada iernilor amintirii..."

Citind cu creionul în mînă *Amintirile* apărute la „Cartea Românească" în 1940, am regăsit argumentele, păstrate mai demult, pentru înțelegerea operei lui Ion Agârbiceanu din perspectiva semnificațiilor sociale și umane transmise și pentru evaluarea estetică a unei creații ale cărei asperități

stilistice sunt de depășit prin forța experienței de viață și prin fidelitatea inebranlabilă a scriitorului pentru interpretarea realistă a destinelor și conflictelor umane. Valoarea lui Ion Agârbiceanu rezidă în convingătoarea reprezentare a omului și a existenței acestuia. Evenimentele simple sau confruntările sociale și morale aspre și ireconciliabile alcătuiesc un univers încărcat de profunde înțelesuri, conferind prozei (povestiri, nuvele și romane) autenticitate și un grav fior emoțional. Consonanțele crezului literar și ale paginilor scrise sunt elocvente și păstrăm nemodificată imaginea unei creații consecvente cu ea însăși.

Vorbind în *Mărturisirile* publicate în 1941 despre sensul literaturii, scriitorul ținea să remarce că „O operă literară care nu adaugă nimic la gîndul nostru, la simțirea și voința noastră, la bucuria noastră de viață cred că e zadarnic scrisă, zadarnic citită". Aceleași *Mărturisiri* produc și alte argumente pentru integrarea operei lui Agârbiceanu în proza românească. Lecturile sale acordă un loc privilegiat lui Ion Creangă și lui I. L. Caragiale (sunt amintite nuvelele și povestirile celor doi mari scriitori), lui Mihail Sadoveanu precum și unora dintre marii realiști ai literaturii universale: Balzac și Flaubert, Maupassant, Lev Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Gorki și Leonid Andreev. E prezentă la prozatorul transilvănean, atît de exact fixat în spațiul literaturii noastre de Ion Breazu, o tulburătoare plăcere a lecturilor și întîlnirilor cu scriitorii pomeniți, iar în cazul lui Ion Creangă și al lui I. L. Caragiale, afinități convertite în bucuria și satisfacția confruntării cu scrisul lor („să simt o mare bucurie și lumină în suflet").

Reamintind datele formației și ale comunicării în spațiul literaturii, cred că în *Amintirile* scrise la vîrsta deplinei maturități precum și în cîteva nuvele, dintre care se detașează *Jandarmul*, descoperim un Agârbiceanu cu o înaltă și incontestabilă conștiință estetică de natură să confirme și să consolideze experiența povestitorului deschis vieții, destinelor ultragiate, ființelor frustrate, capabile, însă, de o mare și netulburată forță interioară, călăuzite de precepte etice decise de existența și condiția lor într-o lume alterată de inechități și devorată de patimi. *Amintirile* sunt — să spunem — cartea reîntîlnirii cu vocile și semnele lumii lui Ion Agârbiceanu, explicația și motivarea unei creații întemeiate pe valorile durabile ale satului și ale familiei, ale

strămoșilor, anotimpurilor și vîrstelor. E cartea Naturii și jurnalul scris în prezența unor martori, oameni, lucruri și un ceremonial durabil al vieții. Elogiul suprem adus omului, celui care reprezintă marea taină a universului, prezidează o operă înrudită cu *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Dominante sunt motivele generoase ale familiei, satului, ceremonialului rural precum și temele unei opere născute din fiorul aducerilor-aminte și al reîntoarcerii la locurile copilăriei. Aromele fînului și ale înserărilor, liniștea cîmpului și a casei, miresmele nisipului, leit-motivul zăpezilor, semn elegiac al trecerilor, ca în poemul lui Villon („Dar unde sunt zăpezile de an?"), pădurea și nopțile satului alcătuiesc timpul și spațiul definitorii pentru întreaga creație a povestitorului ce face parte din familia lui Mihail Sadoveanu și a povestitorilor dați de literatura română. Lucruri și oameni, țăranii („Poate ei sunt cei mai înțelepți fii ai pămîntului"), lucrarea pămîntului, ecourile pădurii, secerișul și lanurile de porumb compun simfonica și răscolitoarea reprezentare a *toposului* în care — spuneam — se întîlnesc argumentele operei lui Ion Agârbiceanu și motivele fundamentale ale acesteia .

Poate că cea mai emoționantă reprezentare rămîne aceea a vieții țărănești, un întreg ceremonial demn de un mare poem existențial. Iată un pasaj al muncii, proiectînd imaginea vieții, și asociindu-ne poemul arghezian *Belșug;* discursul are evidente înrudiri prin sugestiile produse: „Boii înaintează încet, ca și cînd ar fi să meargă la sfîrșitul pămîntului sau în veșnicie, deși brazda se despică ușor în ogor, pămîntul abia așteptînd să-l atingă limba fierului celui mic". Asociind unor atari semne ale vieții amintirea familiei (strămoșii, bunica Iova, moșul Damian), prezentă de altminteri în povestirile mai vechi ale scriitorului, semnificațiile generale ale volumului din 1940 sporesc, transmițînd sentimentul puternic al legăturilor, al pămîntului și al vieții, o patetică transfigurare a viziunii lui Agârbiceanu protejată de armonie, echilibru și seninătate, de ideea unei umanități generoase prin darurile ei morale și spirituale.

Scrisă sub imperiul amintirii și al acelei secrete legături cu oamenii pămîntului natal, ascultîndu-i liniștea profundă și muzica naturii („Cu urechea amintirii auzeam ceva în negurile depărtate"), cartea are valoarea simbolică a unei mărturisiri iar naratorul pare să ne cheme să ascultăm cu

el tăcerile și sunetele lumii. Imaginea e luminoasă în *Amintirile* unui scriitor care a consacrat covîrșitoarea majoritate a povestirilor și nuvelelor unor destine în suferință, amenințate de sărăcie și moarte, de grave și zbuciumate conflicte ale existenței. Obsedantă și de un dramatism vecin cu marile tragedii ale lumii, povestirea *Luminița* poate fi situată printre prozele cele mai reprezentative pentru motivul suferinței și al morții, în timp ce *Dura lex* aparține unui ciclu vast de opere inspirate din evenimentele și din consecințele primului război mondial. Moartea și puterile inepuizabile ale vieții, afirmarea unui sens moral al existenței, sfîșietoare suferințe, destine decimate de boală și mizerie se întîlnesc în numeroase povestiri. La rîndul ei, nuvela construiește scenarii ample ale unor destine măcinate de patimi, vieți mînate inexorabil spre suferință și prăbușire. Printre nuvele *Jandarmul* are desfășurarea unei proze fantastice, reluînd un motiv predilect, acela al demoniei unor ființe cucerite și stăpînite de devastatoare ispite, înfrînte de patimi ineluctabile. Absolut memorabile, nuvele precum *Păscălierul, Popa Man, Dolor* aparțin acestei teme asupra căreia Ion Agârbiceanu va reveni și în spațiul unor romane inaugurate printr-o operă de structură și factură balzaciană, *Arhanghelii*, apărută în 1914 și avînd, cum se poate deduce cu ușurință, valoarea unei opere care consolidează începuturile romanului românesc modern cu evoluția sa extraordinară în perioada de după 1920.

În spațiul unei literaturi unde povestirea ocupă un loc de prim ordin, scriitorul se asociază literaturii lui I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, reamintind că printre lecturile sale nu lipsesc Dostoievski, Gogol sau Maupassant. De aici preferința pentru universul tîrgului de provincie, cu ființe oropsite și condamnate, venind parcă direct din lumea dostoievskiană a micilor slujbași, umiliți și obidiți ai cancelariilor și ai unor instituții. Remarcabilă mi se pare *Bolnavii* iar *Milionul* și *O glumă* ne situează prin motivul iluziilor spulberate și al dezamăgirilor în apropierea prozei lui I. L. Caragiale și Liviu Rebreanu.

Era firesc, pentru un scriitor interesat de consecințele unor raporturi sociale inechitabile și viciate de injustiții flagrante, ca sancționarea celor culpabili și a celor care sunt beneficiarii nedreptăților să întregească dragostea și căldura pentru cei nevoiași și urmăriți de mizeriile existenței. Ion

Agârbiceanu nu a evitat accentele pamfletului și ale satirei, apelînd la soluții diverse precum șarja caricaturală, parabola pusă în serviciul satirei sau registrul incisiv, tare, acid al pamfletului. Condamnarea politicianismului veros și a corupției în *Răbojul lui Sfintu Petru*, parodica reprezentare a pasiunilor politice în *Sectarii* sau cultivarea unei schițe de tip caragialean, unde portretul are siguranță și situația epică expresivitate *(Vizita)*, definesc o altă dominantă a creației unui scriitor care a crezut cu tărie în rosturile literaturii ca posibiltate de afirmare a valorilor superioare ale spiritului și ca model pentru reflecția morală a omului.

Umanitatea creației, vocația povestitorului și statornica apropiere de ființa supusă unor grave și dramatice încercări, mesajul unei opere pentru care valorile morale sunt fundamentale, fiindcă ele emană din experiența oamenilor, sunt de natură să readucă în lectura noastră proza unui scriitor autentic. El continuă o tradiție inaugurată în literatura Transilvaniei de la Ioan Slavici și îmbogățită de Liviu Rebreanu, Pavel Dan și Ion Vlasiu. Printre aceștia Ion Agârbiceanu are măreția și frumusețea mesajului umanist, are, nealterată, pasiunea povestitorului și, în consecință, a făuritorului de vieți.

g. călinescu

1

G. Călinescu și plăcerea relecturilor

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent continuă să producă cititorului plăcerea descoperirii unor interpretări care incită la comentarii, la revederea unor texte sau la respingerea unor judecăți. Dar independent de aderiunea sau de rezervele (critice) ale cititorului de azi, opul călinescian are acea calitate rară și suprem prețioasă de a provoca reflecția, de a reexamina termenii valorizatori și, mai cu seamă, de a îndemna la relecturi. G. Călinescu însuși

scrie paginile *Istoriei* sale recitind, amendînd, descoperind noi corespondențe. Într-o accepțiune care nu vrea să creeze, însă, confuzii, socotesc *ingenuitatea* lecturii o caracteristică a scrisului lui G. Călinescu. Sigur, dacă prin ingenuitate n-avem să înțelegem lectura elementară, ci lectura perpetuu însetată de nou, de imprevizibile și rare uimiri sau încîntări generate de opera citită și interpretată.

G. Călinescu profesează istoria literaturii în ipostaza de cercetător care nu uită să-și păstreze privilegiul lecturii ingenue dar care rămîne un cititor avertizat, specializat, dispus la cele mai surprinzătoare referințe, cultivînd ceea ce am putea numi un grad superior de intertextualitate necesară în sfera marii biblioteci a literaturii române și universale. Familiarizat cu scrisul criticului G. Călinescu, cititorul va întîlni acele splendide asociații care dau farmec scrisului marelui cărturar. Cine nu-și amintește de paginile consacrate lui Liviu Rebreanu și romanului *Ion*, și unde criticul, reamintind scenariul nunții Laurei, îl vede compus „cu festivități epice de *Hermann și Dorothea*".

Proza secolului XX este examinată în cîteva capitole din care am extras nume reprezentative, cu un destin ratificat în mod nuanțat în multiple comentarii din cercetarea românească de după apariția *Istoriei literaturii* lui G. Călinescu. Alegînd pentru perioada de după 1900 pe Mihail Sadoveanu, iar pentru perioada 1920—1933 romancieri și nuveliști precum: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, C. Stere, Gib I. Mihăescu, Cezar Petrescu, I. Peltz, Mateiu I. Caragiale, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian și M. Blecher, suntem în măsură să refacem periplul unor lecturi situate, cum afirmam, între plăcerea și voluptatea relecturilor și ingenuitatea unor interpretări revelatoare sau, alteori, surprinzător de nedrepte. Avem să întîlnim în acest discurs narativ care compune *Istoria literaturii române*... caracterizări definitive, confirmate de lecturile ulterioare ale criticii, atrăgînd atenția asupra profunzimii și „inspirației" călinesciene, asupra intuițiilor verificate prin contactul cu o literatură văzută în totalitatea ei, în devenirea structurilor, vocilor și teritoriilor ei. „În deceniul între 1920 și 1930, — scrie autorul acestui epos monumental — trei romancieri ocupă locuri caracteristice în literatura noastră, pe trepte diferite ce nu se pot încă determina: L. Rebreanu, H. Papadat-Bengescu și Camil Petrescu.

Hortensia Papadat-Bengescu are o experiență acută, o situație de observator excepțională, pe care poate din anume neîndemînări tehnice n-o exploatează suficient, Camil Petrescu e un scriitor mai sprinten, mai rutinat decît H. Papadat-Bengescu și decît Rebreanu. L. Rebreanu în *Ion* e un creator mai solid." Să observăm diferențierile și mai ales precauta formulare a unei judecăți ce încă așteaptă sub semnul unor posibile evoluții și, în consecință, sub protecția unei magistraturi modificabile. Fiindcă, e de subliniat, G. Călinescu acceptă ideea revizuirii unor judecăți, istoric vorbind dar și principiul reexaminării codului lecturilor ulterioare.

Să mai precizăm că din întreaga desfășurare de portrete, din suita de construcții analitice, în fapt *renarări* dintr-un scenariu foarte personal și, implicit critic (cuprinzînd termeni valorizatori), deducem un spirit deschis, neîngenuncheat de prejudecăți și de idei preconcepute, gata să reia, să revadă, să restituie. Și dacă uneori replica este categorică, diagnosticul peremptoriu și drastic, refuzul intratabil, *subiectivitatea* apare ca un termen indisolubil legat de personalitatea „naratorului".

G. Călinescu refuză o anume istorie literară în favoarea unei construcții explicate și argumentate, de altminteri, în *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*. De aici gustul pentru crochiuri aparent fără o semnificație aparte, dar cu efect în relieful portretului interior (Mihail Sadoveanu), și de aici voita simplificare a liniilor tramei în cazul povestirilor, nuvelelor și romanelor aceluiași prozator tratat, cred, fără înțelegerea deplină a valorii reale a operei, a semnificațiilor și vocației mitologice a operei. În cazul unor mici scenarii „refăcute" se insinuează opinia critică, lipsă de adeziune sau de aderență la un text sau altul, iar elaborarea devine un exercițiu tematologic adesea strălucit și exact în privința ierarhizării textelor. Nu se poate trece, însă, peste finețea unor observații inspirate de *Hanu Ancuței*, de romanul cel mai matur sub specia istoriei evocate, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă*. G. Călinescu realizează *orizontul general* al operei sadoveniene, aspirația ei la o viziune totalizatoare, afirmînd autenticitatea povestitorului înrudit cu Ion Creangă și cu I. L. Caragiale.

Remarcabile sunt premisele pentru studiul operei lui Liviu Rebreanu, anunțînd epopeicul, descendența (*Mara* lui

Ioan Slavici), edificarea unor simboluri esențiale ale existenței văzute în ipostaze definitorii pentru o colectivitate. Romanul *Ion* e examinat ca poem epic, ca reprezentare a ceremonialului existențial, dar și ca o construcție masivă, copleșitoare. Sigur, discutabile sunt aserțiunile despre inferioritatea conștiinței estetice a scriitorului (*Jurnalul* și *Dosarul creației* lui Liviu Rebreanu din ediția lui Niculae Gheran atestă o personalitate ce-și asumă opera într-un program superior), ca și remarcile despre *Răscoala*. În schimb aderăm la ideea că *Adam și Eva* este cartea unui prozator stăpîn pe atributele invenției și ale compoziției narative, ingenioase, controlate. Risipind generos aprecieri, dînd calificative, sancționînd un text, reproșîndu-i altuia o anume carență în ordinea unor criterii care descind la G. Călinescu din poetica romanului balzacian, a romanului de „creație", ca să-l numim astfel, autorul acestei *Istorii* masive remarcă, nu fără finețe și cu o excepțională pătrundere, valoarea potențială a operei Hortensiei Papadat-Bengescu. Sunt tentat să cred că — mai tîrziu — G. Călinescu ar fi situat romanul scriitoarei printre creațiile fundamentale ale prozei românești. Este, spune G. Călinescu, o operă „compusă din mari promisiuni și din înfrîngeri". Ceea ce e de reținut — și confirmat pentru autorul acestor însemnări — e că paginile despre Hortensia Papadat-Bengescu refuză, justificat, „proustianismul" și că sesizează vocația narativă de tip balzacian, găsită de critic în cel mai izbutit roman, *Concert din muzică de Bach*.

Elogioase, în general, sunt paginile despre Camil Petrescu și ideea de a-l include într-o serie de scriitori de tip stendhalian sau de a-l invoca drept argument pentru soluțiile analizei și pătrunderii psihologice pe un memorialist precum Saint-Simon mi se pare extraordinară. Nu se poate să nu subscrii la superlativa considerare a părții a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* sau la formula strînsă, concentrată despre *Patul lui Procust*, cercetat ca roman al unei demonstrații și al unui program (!). Extrem de exigent cu Ionel Teodoreanu, unde doar *Ulița copilăriei* și primul volum din *La Medeleni* sunt ratificate, G. Călinescu e nedrept, indiscutabil nedrept, sub specie estetică, cu ciclul lui C. Stere. Istoricul literar rămîne în continuare sever cu romanele lui Gib I. Mihăescu, deși

recunoaște soliditatea construcției în *Rusoaica*, în timp ce în cazul lui Cezar Petrescu rare elemente, acceptabile, sunt sancționate prin tonul categoric și direct polemic al comentariului care nu acceptă nici măcar *Întunecare* decît sub raportul corectitudinii gramaticale...

Observînd calități notabile în proza lui Carol Ardeleanu și autenticitatea scrisului lui I. Peltz; exagerînd, cred, prin refuz și simplificare în cazul lui Mircea Eliade, G. Călinescu deține un cod receptiv pentru proza de tip gidist a lui Anton Holban, pentru experiența lui M. Blecher în *Inimi cicatrizate* și, oricum, comprehensiune pentru parcurgerea unei proze care nu intră neapărat în „orizontul de așteptare" propriu unui critic și romancier credincios formulei epice balzaciene. Am lăsat la urmă comentariul consacrat de G. Călinescu lui Mateiu I. Caragiale. Caracterizări precum aceasta: „acest Despot-vodă al contemplației" sunt atrăgătoare și nu fără conotații vrednice de reținut. *Craii de Curtea-veche* este acceptată, fiindcă era cu neputință ca scriitorul-istoric literar să nu observe „un farmec indefinit care trăiește pe deasupra paginilor" și să nu riște trecerea lui Mateiu I. Caragiale printre suprarealiști, alături de Ion Vinea sau de Ion Barbu.

Dar pentru că *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* este cartea unui autor de epos, pentru care literatura există într-o structură și aventură epică, reținpor-tretul, absolut memorabil, al lui Mateiu I. Caragiale: „Se putea vedea acum cîțiva ani, trecînd prin Piața Sf. Gheorghe, un bărbat care prin înfățișarea lui atrăgea numaidecît atenția. Era iarnă uscată, cu zăpadă scîrțîietoare sub picioare. Bărbatul, cam între 45—50 de ani, era drept, părea solid și osos, dar nu gras" (...). „Contrastul între acest om ciudat și restul trecătorilor era așa de izbitor încît te gîndeai pe dată la un boier scăpătat, inadaptabil, la unul din acei aristocrați arheologici și plini de ceremonii, care înfruntă mucegaiul anilor și pe care Cocteau i-a văzut în jurul împărătesei Eugenia de Montijo." Și portretul continuă, admirabil, în registru epic, reamintind cititorului *Istoriei* călinesciene că lecturile sunt totdeauna o reîntoarcere la texte și mărturii convertite într-un text nou, înt-un sistem taxinomic ce tinde să devină istoria mereu împrospătată a literaturii naționale.

2

Farmecul dialogului epistolar

Al. Rosetti a făcut parte din consiliul Editurii „Cultura Națională" (1930), unde, în calitate de director, a deschis căi de afirmare, neobișnuite pînă la acea dată, pentru scriitorii români încă neacceptați de „opinia publică" literară. Cînd, ceva mai tîrziu, preia conducerea editurii Fundațiilor, Al. Rosetti va inaugura — sub specia difuziunii unor valori noi — una dintre cele mai strălucite manifestări ale creației literare românești. Ion Barbu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Pavel Dan, Mateiu I. Caragiale, G. M. Zamfirescu, Lucian Blaga, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu etc. sunt editați în seriile devenite esențiale ale Editurii. Printre scriitorii pentru care Al. Rosetti a găsit, generos, posibilități excepționale, G. Călinescu pare a fi un privilegiat al raporturilor stabilite și al prieteniei ce s-a consolidat în timp. *Epistolarul* datorat chiar lui Al. Rosetti *(Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti,* Editura „Eminescu", 1977; postfață de Vasile Nicolescu) este un document revelator, argumentul acestei afectuoase legături dintre două spirite animate de aceeași încredere în destinul culturii. al disciplinei intelectuale, al unei raționale înțelegeri a rolului valorilor spirituale create. Cine era Al. Rosetti pentru autorul scrisorilor ne-o împărtășește G. Călinescu într-o confesiune atît de inspirat concentrată asupra condiției superioare a editorului: „Editorul, chiar de speța cea mai înaltă, cum ești d-ta, nu trăiește prin el, ci prin devotamentul față de scriitorii epocii lui, printre care mă prenumăr" (p. 244).

Un fapt cert este că, după ce Mihail Ralea recomanda, în 1932, editorului lucrarea lui G. Călinescu *Viața lui Mihai Eminescu,* o prietenie indestructibilă s-a edificat; e drept, amiciția celor doi oameni de cultură n-a fost scutită de unele momente penibile prin diferențele de „temperatură" și de temperament și prin modificările în umoarea unuia dintre ei: G. Călinescu. În *Cartea Albă* (E.P.L., 1968), Al. Rosetti va reaminti episodul întîlnirii cu lucrarea propusă spre editare: „Prețuiam încă de la primele sale manifestări publice scrisul lui G. Călinescu, dar nu bănuiam pe scriitorul prestigios, care a izbucnit brusc în arenă, cu aceas-

tă carte, armat din cap pînă în picioare, spre uimirea tuturor. / A fost revelație încîntătoare". O atare „revelație" a fost și prietenia „perpetuată de-a lungul anilor", cum notează savantul lingvist, iar corespondența dată la iveală este ea însăși mărturia acestor afinități cum arareori vom întîlni în istoria culturii noastre. Un G. Călinescu *„par lui-même"* se destăinui și un personaj extraordinar, cuceritor, agitat, posesiv se desprinde ca într-o autobiografie ce nu mai poate uza de unele prea bine cunoscute trucaje, — măști ale memorialisticii indirecte (cea directă are convenții și o mecanică atît de frecvent deconspirată; și printre cei mai severi cu memorialistica — jurnal sau evocare a unor circumstanțe — e tocmai autorul acestui „epistolar" uimitor). Pe drept cuvînt considerată de către prefațator „o oglindă fidelă a personalității sale complexe", suita epistolară a lui G. Călinescu — și citățm din nou din *Prefața* lui Al. Rosetti — conservă ca într-o operă de ficțiune bazată pe imprevizibila desfășurare a raporturilor dintre personajele intrate în acțiune „fiorul de viață inițial". Altfel spus, scrisoarea intimă, directă, destinată unui schimb neprotocolar de idei și de impresii, rămîne una dintre cele mai credibile căi spre cunoașterea personalității reale, necontrafăcute a autorului acestui mesaj. Sigur, convenția nu poate fi eliminată definitiv și, ca orice text scris, el, „textul", are să modifice umbra portretului, s-o plaseze — ca un *dublu* al autorului — într-o lumină unde se cade să despărțim subiectiva proiecție a intențiilor de realitatea nudă.

În „scrinul" epistolar al lui G. Călinescu (așa îl numește Vasile Nicolescu în a sa *Încercare de postfață), portretul* autorului și *biografia creației* sale reprezintă cel puțin două dintre motivele unei amiciții edificatoare și suprem semnificative pentru climatul spiritual și moral al României interbelice și al țării de după Eliberare (perioada 1935—1951). Starea de spirit a autorului scrisorilor — și din aceasta se poate deduce fără dificultate reacția interlocutorului din acest dialog scris — devine un fenomen cu ecouri dincolo de experiența strict personală a lui G. Călinescu, plasîndu-l pe cititorul de azi al corespondenței în atmosfera epocii, în sistemul de legături, de conflicte, de animozități și de afinități al vieții culturale. Nu e greu de înțeles că Al. Rosetti este un interlocutor de o calitate aparte, și în finețea, comprehensiunea și în deschiderea intelectuală a filologului se

găsește explicația confesiunilor lui G. Călinescu. Recitindu-i *Notele din Grecia* și *Cartea Albă* înțelegem fascinația și admirația produse de Al. Rosetti asupra scriitorilor prezentați de el în ipostaza de editor. Ar fi să citățm doar paginile scrise despre Mateiu I. Caragiale pentru a vedea în profunzimea observațiilor (interferențele biografiei scriitorului cu personajele *Crailor de Curtea-veche)* un subtil și experimentat cunoscător al literaturii. În corespondență descoperim, nu fără încîntarea pe care ți-o produce totdeauna „conspirația" inteligențelor, un acord adesea perfect între cei doi protagoniști ai *romanului* indirect, expus privirii noastre chiar și indiscrete (involuntar indiscrete cîteodată). Cînd Al. Rosetti exprimă într-un interviu apărut în *Facla* (1936) rezerve la adresa Academiei (vezi *Cartea Albă*, p. 114), G. Călinescu se dezlănțuie, verificînd-și înclinația polemică („Toate academiile din lume cuprind o cincime numai de oameni merituoși și sînt chioare pentru viața contemporană"). Mai important e, însă, faptul că scriitorul nu pierde prilejul pentru a reînnoi sentimentele de admirație pentru editorul său: „Ești un om necesar vieții noastre intelectuale". Sau: „D-ta ești în parte autorul cărților mele". Excesivă poate, declarația ține totuși de un ceremonial al raporturilor dintre cei doi oameni de cultură și, totodată, relevă ceva din structura lui G. Călinescu, personalitate tentată de laturile extreme ale lucrurilor sau ale sentimentelor manifestate în diverse circumstanțe. Parcă l-am asculta pe Gaittany în formula epistolară găsită de G. Călinescu pentru a-și comunica superlativele la adresa primului volum din *Istoria limbii române,* cunoscuta lucrare, atunci apărută, a lui Al. Rosetti: „Te felicit din toată inima. E o operă monumentală". Cu un alt prilej, mult mai tîrziu, în plină epocă de agresiune fascistă (decembrie 1941), G. Călinescu îl încurajează, în stilul aceluiași memorabil personaj din *Bietul Ioanide,* pe fostul editor de la Fundații, unde se afla (la acea dată) D. Caracostea: „Vei fi cîndva, sînt sigur, directorul Fundațiilor d-tale. Să trăiești, îți urez toate fericirile, om rar" (p. 180). Nu e oare interesant de văzut în ce măsură una dintre ipotezele teoriei personajului literar (identificarea scriitorului cu personajele sale, transpunerea autorului în ipostazele varii ale eroilor săi) se poate afla și aici, proiectînd o lumină specială asupra biografiei creației călinesciene?

Cei doi oameni de cultură aveau gustul și aplicația pentru conversație; aici, în cazul *epistolarului*, un dialog care ține locul unor dorite taifasuri de cunoscători ai plăcerii rostirii, ai pauzelor, subtextelor, micilor și (uneori) mai puțin nevinovatelor răutăți literare... În 1936, G. Călinescu scria despre dorința de a se afla „într-o dulce bîrfeală de lucruri mai literare" (p. 37). Gesturile au spontaneitate sau, alteori, reacțiile sunt jucate de epistolierul îndrăgostit de această formă de comunicare: „Să ne apropiem dar... prin scrisori". Sau (în 1942): „...fii mereu editorul meu în sens moral". Sau: „Fii Metternichul meu". Confesiunea (nu e cazul în cele de mai sus) apare, însă, pentru că, în realitate, relația dintre cei doi oameni de o factură atît de deosebită are elemente comune mult mai importante. Inteligențele și spiritele superioare în ordine intelectuală și morală se recunosc, găsind calea spre unice dezvăluiri, inimaginabile în afara acestui secret cod al comunicării epistolare, evident nepregătite pentru publicare: „Nu vorbesc cu nimeni despre lucrurile mele, afară de d-ta și puțin cu Camil, în pauza cînd el nu vorbește despre el". Nevinovata răutate la adresa lui Camil Petrescu nu poate modifica tonalitatea acestei declarații care trebuie luată ca atare, nu fără a ne gîndi la oscilațiile de umoare și de sentimente ale lui G. Călinescu. Cît de mult ținea scriitorul la „editorul" său, ne putem face o idee și din cîteva intervenții călinesciene care, coroborate acum referințelor epistolelor, ne permit să înțelegem mai exact deschiderea de preocupări. Pledoaria pentru valoarea Logosului și pentru aspectele limbii, pledoarie cu un subtext polemic, generat de înțelegerea adesea limitată a fenomenului lingvistic (sub specia comunicării), se regăsește într-un articol apărut în 1934, *Gramaticale* (vezi vol. *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, I, Editura Minerva, 1973). Mai pronunțat afirmativ, un alt text, *Editorul* (1939), este, direct și indirect, susținerea activității lui Al. Rosetti chiar în momentul cînd se putea prevedea înlocuirea savantului din motive politice, lucru ce se va întîmpla nu peste multă vreme. Elogiul la adresa lui Al. Rosetti nu are nevoie de alte precizări: „Conflictul dintre editor și scriitor l-a rezolvat Editura Fundațiilor Regale, care nu ține seamă de nici un criteriu fals comercial, încercînd să impună prin propagandă și așteptare cartea absolută" (op. cit.). Mult mai explicit, și vom înțelege că în acești ani (1937—1939) legăturile se con-

solidează și prin apariția cîtorva dintre lucrările lui G. Călinescu, este elogiul din recenzia consacrată de critic studiului lui Al. Rosetti despre Antoine Meillet, celebrul lingvist mult apreciat de filologul român: „Trecînd acum în altă ordine de idei, — scrie G. Călinescu în articolul apărut în *Adevărul literar și artistic* — trebuie să constat că d. Rosetti aduce în literatură, unde este întîiul editor intelectual, ceva din atmosfera occidentală a disciplinei căreia îi aparține ca profesor. În primul rînd venerația. El este printre puținii care stimează ceea ce publică...“ G. Călinescu nu va refuza spiritul filologic („informația filologică“), va recunoaște meritele lingvistului modern. Mai presus de acestea va stima în Al. Rosetti cărturarul și patronul unor programe editoriale cu ample și fecunde consecințe pentru literatura română. Corespondența ne revelează o prietenie și, prin ea, fapte de cultură precum: istoria și biografia unei opere (creația călinesciană), portretul unor personalități și cîte ceva din istoria unui climat spiritual.

•

Un G. Călinescu *„par lui-même“*, spuneam, se compune din fragmentele acestui *epistolar* atît de surprinzător prin unele mărturisiri și atît de derutant prin oscilațiile temperamentale și de caracter ale autorului scrisorilor. Biografia omului nu este defel ascunsă; prietenului i se confesează fără ezitări, poate cu unele exagerări și cu o gesticulație prea necontrolată: grija banilor, avatarurile carierei universitare, avînd (acestea) ceva din experiența și din umilințele prin care a trecut E. Lovinescu. Tot Iașul este locul unde se fixează G. Călinescu, suplinitor la început, conferențiar nu prea luat în seamă într-o ierarhie solid instalată — cum prea bine se știe — în orașul unde E. Lovinescu fusese respins pur și simplu. Aspectele ce țin de „etica“ șubredă și mult prea flexibilă a universitarilor ieșeni de pe atunci sunt transmise prietenului. Uneori de o inconsecvență uluitoare, schimbînd ușor opiniile despre oameni, G. Călinescu pare să joace roluri. Iată ce scria la 16 septembrie 1941: „Ca om sînt absent din societate, ca scriitor urbanitatea însăși, iar ca om incapabil de cea mai mică ură“ (p. 166). Oare să credem o atare afirmație? Aprehensiunile sînt numeroase și, unele dintre ele, exprimate agresiv și dur. Cel

care se considera un „elin“ („dar eu sînt un elin“), nu ezită să arunce epitete cumplite la adresa lui E. Lovinescu, să scrie despre nivelul foarte coborît al Universității ieșene, despre calitatea studenților de la litere (tot din Iași), despre învățămîntul secundar, pe atunci impermeabil la înnoirile literaturii române interbelice. Ca președinte al unei comisii de bacalaureat la Focșani, are surpriza, transformată epistolar în indignare, să constate că elevii nu au auzit despre Arghezi („... din cauza cretinilor secundari, nici un școlar nici măcar n-auzise de el“). Era în iulie 1939. Universitatea Iașilor i se părea „o școală primară“; „studenții sînt absolut imbecili (toți recunosc), incapabili să suporte un curs de doctrină“ etc., etc. Nu miră astfel o notă particulară, ca amărăciune și regret, dintr-o scrisoare de la finele lui august 1941: „Se apropie anul școlar și văd cu oroare reluarea contactului cu josnica viață universitară“. Sigur, lucrurile nu pot fi luate întocmai; notele excesive îl caracterizează pe scriitorul nu o dată dispus să revină în funcție de circumstanțele eventual mai favorabile și mai fericite.

Diagrama foarte capricioasă a raporturilor și a opiniilor sale despre ceilalți devine și mai deconcertantă cînd ajungem la aprecierile despre contemporanii săi: scriitori, critici, istorici literari. Răutățile, exacerbate adesea, se țin lanț; spiritul malițios, ironic și răutăcios vine dintr-o stare supusă unor factori subiectivi dintre cei mai diverși și nu toți avuabili. Astfel, E. Lovinescu are merite „care totuși sînt... discutabile, dar e omul cel mai patologic veninos și rău“. Lucrarea, excelentă cum se știe, a lui E. Lovinescu despre T. Maiorescu este „o absurditate“; Mircea Eliade este un „bombastic comis-voiajor, un fel de ilustru Gaudissart“; D. Caracostea este desființat și imaginația lui G. Călinescu este, de data aceasta, alimentată de motive justificate datorită erorilor și nedreptăților comise la Fundații de către D. Caracostea. Nedrepte și fără motivație sunt rezervele față de Pompiliu Constantinescu sau față de Vladimir Streinu iar Șerban Cioculescu este admonestat în termeni pe care îi lăsăm în paginile volumului. E cineva, atunci, care să primească, exceptîndu-l bineînțeles pe interlocutorul epistolierului, acolada recunoașterii sau a unei mai binevoitoare judecăți? E de reținut respectul provocat de comportamentul profesorului Iorgu Iordan, comentat cu stimă și în cuvinte căutate cu multă grijă (caz rar!). Accente unde se

recunoaşte sentimentul prieteniei produce invocarea numelui lui Camil Petrescu, evident considerat unul dintre prietenii apropiaţi şi priviţi din unghiul creatorului de valori reale. În fine, poate fi consemnată căldura recomandării unui debutant pe atunci: Eusebiu Camilar, citit (în manuscris) şi susţinut pentru strania proză din *Cordun*.

G. Călinescu a socotit necesar să-i explice propriului său prieten raţiunea unora dintre judecăţile sale atît de categorice şi de drastice, aparent fără drept de apel: „Cînd opinia ta — scrie el în 1935 — este defavorabilă, ei sînt uluiţi, mîhniţi, dezamăgiţi în afecţiunile lor. Ei nu-şi închipuie că originea opiniei este raţiunea, ci bănuiesc o alterare sentimentală". E pe de-a-ntregul de crezut? Fără îndoială că „raţiunea", chemată aici să depună în favoarea acestui tip de judecată „dreaptă", nu funcţionează egal la scriitorul nostru. Altfel n-am înţelege termenii jignitori la adresa lui Perpessicius, obiect al unui minor joc de cuvinte şi al injuriei („această pestilenţă a Dunubiului brăilean"). Dincolo de atari exagerări derivate dintr-o reacţie temperamentală şi dintr-o supralicitare, probabil, a propriei sale valori, G. Călinescu este extrem de interesant în acest *epistolar* în special pentru comentariile despre *condiţia teoretică a criticii şi a istoriei literare*. Ne reîntîlnim, nu fără noi nuanţe şi nu fără precizări cu totul inedite, cu opinii dintre cele mai importante pentru înţelegerea *perspectivei critice* în istoria literaturii şi pentru considerarea acestei discipline din unghiul textului ca valoare estetică intrinsecă. Ideile le regăsim — cum spuneam: cu accente şi cu elemente noi acum — în studiile sale *Tehnica criticii şi a istoriei literare* şi *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*. Mai întîi, acelaşi categoric refuz al biografismului fad şi fără adeziune la cunoaşterea operei. Explicîndu-şi lucrarea *Ion Creangă*, G. Călinescu scrie: „... nu pot face romanţ şi să ies peste durata firească a faptelor". „Romanţul", adică *biografismul* despletit, şi în plină admiraţie sau în delectare pentru amănuntele biografice descoperite, cultivînd deliciul anecdotei spuse la ureche, este respins peremptoriu prin susţinerea unei etici a cercetării şi a unei estetici a istoriei literare ce are să studieze „numai *creaţia*" (s.a.).

Într-o scrisoare din 12 august 1940, deci din perioada elaborării „istoriei literare" pe atunci proiectată încă în două volume, G. Călinescu reţine două elemente ale construcţiei

sale științifice: aflarea „notei esențiale a fiecărui scriitor“ și elaborarea unei „biografii-portret“. Dar ne aflăm în plină evoluție sau, mai exact, în plină și radicală modificare de optică, de strategie și de concepție (nu doar metodologică). *Ea este prezentă în momentul cînd G. Călinescu recunoaște că cercetarea istorică a literaturii are de căutat un alt centru ordonator, și anume pe acela al dialecticii prezent-trecut.* Cu alte cuvinte, de a impune o perspectivă contemporană asupra trecutului și de *a-l reciti* (!) pe scriitorul de ieri, un D. Bolintineanu bunăoară, din perspectiva unui *azi* necesar; el va stabili o altă relație a „trecerii“ (citiți: a devenirii) temelor și cu totul o altă înțelegere a unor momente anticipatoare, și ele legitimate de devenirea unei culturi, în general. În ianuarie 1937, împărtășindu-i lui Al. Rosetti planurile viitoarei *Istorii a literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), epistolierul descoperea o atare lectură — azi curentă și frecvent argumentată prin reale criterii determinatoare în ordine istorică — bazată pe descoperirea, la predecesori, a unor nuclee dezvoltate mai tîrziu la nivelul temelor, al motivelor sau al soluțiilor comunicării literare. La Radu Popescu observa semnele (nucleele) pamfletului arghezian, iar la Pitarul Hristache „antonpannismul“. Cercetătorul era conștient de faptul că are de căutat factorii „procesului creator“, și pentru el se găsesc în sfera „ideației“ și a limbii (vezi pp. 51—52). Una dintre ideile-cheie pentru istoria sa literară — și ea azi îmbrățișată într-o perspectivă teoretică mult mai solid argumentată și controlată — o aflăm, cum se știe, în studiul *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică*. E vorba de a concepe studiul într-o devenire ce ar putea fi echivalată cu aceea a unei vaste aventuri epice (epopeice de fapt) a creației. O regăsim în scrisoarea sa din 12 august 1940: „Bineînțeles — scrie G. Călinescu pregătindu-și istoria literară —, totul formează o narațiune unică, pe o idee“ (p. 134). Aidoma unei feerii epice, „istoria“ sa pornește de la premisa valorilor certe ale creației literare românești și patosul demonstrației sale este, fără îndoială, acela al certitudinilor culturii noastre: „Se cade să dovedim — scrie cu căldură autorul corespondenței — că avem o literatură superioară, care a consumat toate motivele literare“. Respingînd perspectiva filologică asupra literaturii medievale (Călinescu contestă termenul de „literatură veche“ pe drept cuvînt), crezînd,

cum a şi demonstrat-o, în posibilitatea verificării în ordine estetică a creaţiei epocii medievale, autorul *Istoriei literaturii*... afirmă un foarte interesant principiu, în cadrul căruia cea ce am putea numi „geografia culturală" funcţionează nu fără argumente demne de examinat. Ideea că provinciile se cer studiate prin datele istoriei şi ale particularităţilor generate de istorie e cunoscută. G. Călinescu vede în Transilvania „centrul literaturii noastre". E semnificativ că revine într-un moment tragic precum acela al dictatului de la Viena. La puţin timp după acest act, în septembrie 1940, explică coordonata cărţii aflate în pregătire finală (e vorba, se-nţelege, de „Istoria literaturii"): „În concluzie, dovedesc că literatura română îşi are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coşbuc, Rebreanu etc.), pe versanţii munţilor, pe marginea graniţelor (Slavici), că teritoriul ei de formaţie este tocmai ceea ce ni se contestă".

Într-o epistolă din 23 octombrie 1936, întîlnim, cred, prima referire (cel puţin în corespondenţa cu Al. Rosetti) la proiectul unei istorii literare complete, deocamdată concepută în două volume. Ea avea să fie — şi savantul o va confirma în lucrarea apărută în 1941 — o *Istorie critică a literaturii române*, „în care fiecare studiu să fie o monografie". Pregătirile continuă şi meritul corespondenţei e de a fi, în cel mai exact înţeles al cuvîntului, *o istorie* foarte vie şi foarte intimă a genezei şi a etapelor elaborării acestei vaste construcţii cu ale sale 950 de pagini. Recitirea literaturii din unghi estetic („Totul e văzut din nou prin punctul de vedere actual estetic, cu studierea limbii ca instrument de expresie", scrie în 1937) şi lingvistic (!), sau, altfel spus, din unghiul unei comunicări omologabile în planul creaţiei este o primă constatare. O a doua e — şi nu avem de ce s-o eludăm, în ciuda faptului că poate reduce din impresia de grandios, de monumental a cărţii — că istoria s-a scris prin includerea, asimilarea, gruparea şi rescrierea unor studii, eseuri, — mai mult sau mai puţin răzleţe, publicate pînă atunci (vezi cazul Al. Macedonski). Modelele oferite lui Al. Rosetti pentru ca acesta să înţeleagă intenţiile programatice şi formula de lucru adoptată sunt semnificative şi au darul de a sublinia acum cît de avansată este perspectiva lui G. Călinescu, mult mai apropiat de înţelegerea de azi a istoriei literare, ca cercetare critică, dinamică şi dialectică a operei, ca perpetuă recitire a textului,

decît numeroşi contemporani de-ai săi. În octombrie 1938: „Un fel de De Sanctis, Thibaudet, Papini. Renunţ la erudiţie, încep propriu-zis cu adevărata literatură, dau portrete şi sinteze critice, *fac o carte vie*“ (s.n.I.V.). Prin septembrie 1940 pare să fi ajuns mai întîi la convingerea că soluţia, editorial vorbind, ar fi a unui singur volum (după ce vorbise multă vreme despre 2—3 volume), „compact ca o enciclopedie“. Cel care susţinea că va vorbi despre Varlaam „în stil Thibaudet“ (ianuarie 1940), era foarte serios interesat de grafica lucrării („Trebuie să iasă sub raportul clişeelor o carte care să încînte ochii“) şi rezultatele se cunosc în această strălucită (şi tot mai rară!) naraţiune realizată şi prin intermediul iconografiei.

Corespondenţa lui G. Călinescu este şi o istorie a tulburărilor provocate de spiritele retrograde din perioada fascizării în urma apariţiei *Istoriei literaturii*.. Atacurile presei de dreapta; oprirea difuzării (după plecarea lui Al. Rosetti de la Fundaţii); recursul la autoritatea cenzurii, întîrzierea unor tiraje etc. pot fi reconstituite ca istorie a receptării unei lucrări cutezătoare pentru o epocă măcinată de fanatisme şi de arbitrar în judecarea culturii. Se potriveau cuvintele lui G. Călinescu: „Mediocritatea învinge temporar ca muştele, prin cantitate, meritul rezistă prin vitalitate“. Un Aristarc din „cronici“ pare să vorbească aici şi supravieţuirea „Istoriei literare“ călinesciene a confirmat opinia moralistului, duşman al oportunismului şi al carierismului cultural, al funcţionarilor culturali de orice soi.

Acest *epistolar* cu atît de numeroase „informaţii“ despre scriitor şi despre interlocutorul său, despre elaborarea unor lucrări fundamentale (sunt date şi cu privire la pregătirea şi redactarea *Impresiilor asupra literaturii spaniole)* sau despre concepţia generală a cercetătorului este şi *un micro-roman al creaţiei sale literare*. Pentru *Enigma Otiliei,* în special, şi, în treacăt, pentru *Bietul Ioanide* (e cu totul altceva „dosarul“ *Scrinului negru*) cîteva fragmente din scrisori oferă elemente sugestive şi de natură să lărgească perimetrul genezei, al explicării sensurilor şi al raporturilor dinlăuntrul textului. La 25 ianuarie 1938, comunicînd lui Al. Rosetti întîrzierea elaborării lucrării despre Ion Creangă, ţine să se justifice: „c-am avut de sfîrşit altă carte“. Ea este *Enigma Otiliei,* roman apărut în acelaşi an (1938). Opiniile despre roman se înmulţesc şi, după ce consideră

Cartea Nunții o „distracțiune", afirmă ideea de complexitate a romanului, în general, și aceea a veridicității („Să fie romanul însuși o realitate"). Interesante sunt, desigur, precizările în legătură cu presupusa „enigmă" a Otiliei, pornind de la titlul, absolut convențional, precizează G. Călinescu. O enigmă este doar femeia, mai ales pentru un tînăr de 21 de ani; alte speculații ar fi inutile — crede autorul — căci „Eroii sînt romanul și unica întrebare este dacă trăiesc". Cum sursa conflictului e natura raporturilor dintre Costache și familie, scriitorul refuză tentația unor interpretări aparte, clarificînd în sensul unui realism clasic sensurile operei. Nu mai puțin importante sunt precizările privitoare la *Șun*. E, spune G. Călinescu, „un fel de istorie morală foarte realistă, autobiografia în sens înalt, sub forma a cinci dialoguri". Scrisoarea e din noiembrie 1942. Precizăm toate acestea pentru că, într-un articol din 1944, *Comentariu la „Șun"* (vezi *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, II, Editura Minerva, 1974), scriitorul respinge cu oarecare vehemență apropierea — în subtext — a biografiei sale de sensurile cărții: „De ce trebuie să-i pară unui biograf obligatorie legătura între *Șun* și viața autorului?" Sigur, citatul, mult mai întins, este interesant, dar nu contestă, în cele din urmă, precizarea făcută în scrisoare. G. Călinescu este, independent de gradul de convențională al textelor literare și (de ce nu?) al corespondenței, un fermecător interlocutor și un artist. Cu toate reacțiile și cu „secrete" gînduri de om de cultură și de scriitor se adresează unui privilegiat prieten. Epistola ne-a păstrat, astfel, un posibil G. Călinescu.

3

„Scrinul negru"

Geneza unui roman. În „Notă asupra ediției", text care precede romanul propriu-zis, Cornelia Ștefănescu justifică reproducerea documentelor aflate de scriitor în sertarele „scrinului negru" — arhiva unor destine și a unei epoci revolute — prin optica teoreticianului literar, a criticului sau chiar a istoricului literar, oricare un posibil exeget al

creației și, deci, al circumstanțelor revelatoare pentru elaborarea unei opere. Sigur este că, avînd în față o nouă ediție a *Scrinului negru*, și, într-un volum de peste 500 de pagini, „dosarul" cu piesele utilizate în elaborarea romanului (Editura „Eminescu", 1977, studiu introductiv și ediție: Cornelia Ștefănescu), teoreticianul literar va beneficia de un număr de argumente (necunoscute pînă acum) pentru edificarea mai exactă a statutului creației și a mecanismului (ideologic, artistic, psihologic) specific laboratorului unui prozator. Are dreptate autoarea studiului — o bună cunoscătoare a problemelor romanului — atunci cînd socotește aceste „documente" drept o „lecție a scriitorului despre creație și rigorile ei". Procesul urmat de G. Călinescu nu este singular și, probabil, nu neapărat cel mai semnificativ pentru transfigurarea informației (realul în multiplele lui manifestări) în construcție epică. Dar interesul cercetătorului este menținut chiar și numai de „istoria" descoperirii arhivei; un manuscris plasat la începutul prezentării documentelor ne informează: „Fapt este că autorul însuși a cumpărat un astfel de scrin *exact în condițiile din roman* (de unde a și imaginat intriga generală) găsind în el documente dintre cele mai paradoxale, pe care le va oferi într-o zi unui Muzeu literar. Bineînțeles, autorul n-a copiat acele documente, ci a (născocit) inventat altele". Mica anecdotă, așadar, nu poate fi evitată și poate că tocmai elementul întîmplător ne plasează în zona unei discuții mai largi despre relația dintre faptul real, autentic, verificabil (document și informație) și procesul care extrage, dislocă, demontează și reface arbitrar sau adesea paradoxal materia primă, convertind-o în reprezentări (invenție și ficțiune). Cine va uita, bunăoară, lecturile lui Stendhal din *Gazette des Tribunaux* și întîlnirea cu relatarea procesului judecat la Grenoble, al cărui protagonist este tînărul Antoine Berthet? Împrejurările nu pot fi ignorate dar nici fetișizate, înțelegînd exact limitele și distanțele dintre fenomentul întîlnit și rezultatele unui proces ce se încheie în suita unor reprezentări complexe ca act de comunicare și de concentrare a sensurilor, a generalizărilor (simbolurile, miturile, destinele etc.).

În fond, „dosarul" călinescian se înrudește direct cu însemnările, fișele, extrasele și notele din *Caietele Princepelui* (exceptînd ostentația documentară din ultimele volume ale „Caietelor", inutilă și fără reflexe, oricît de îndepăr-

tate, în structura, semnificațiile și viziunea generatoare a *Princepelui* lui Eugen Barbu). Cert este — și Cornelia Ștefănescu nu uită să sublinieze — că *Dosarul* pentru *Scrinul negru* este mult mai evident o biografie a unei opere (altfel decît în mărturia lui Thomas Mann, — depoziție și călăuză pentru cititorul romanului *Doctor Faustus*) și o extrem de cuprinzătoare desfășurare de documente asimilate în romanul apărut în 1960. Întîlnirea, absolut întîmplătoare, cu mapele din sertarele comodei (scrisori, telegrame, documente oficiale, acte administrative și juridice, documente cu caracter financiar-bancar) a oferit lui G. Călinescu un depozit de informații care corespundea ideii de roman și de documentație romanescă, profesate de către autorul *Bietului Ioanide*. În volumul pregătit de Cornelia Ștefănescu sunt incluse — secțiunea este de un interes absolut superior — *fișele romancierului, notele de lucru*, cuprinzînd: scheme ale romanului, tentative de ordonare, în succesiune, a viitoarelor capitole, exerciții pentru stabilirea listelor de personaje și pentru aflarea unor consonanțe tipologice, repertorii numeroase de nume pentru protagoniștii scenariului proiectat, reluat și în cele din urmă consolidat în cele 30 de capitole ale cărții. Că notele autorului sunt „spectacolul lumii unei cărți, strîns într-un caiet de regie" este perfect adevărat și avem să recunoaștem în fișele de lucru ale lui G. Călinescu mai ales fascinația Lumii, serii de personaje care reprezintă în roman categorii și clase agonice, condamnate definitiv de istorie, trăind ultimele ceasuri ale destinului lor social în decrepitudinea inevitabilă a acestor ore istorice de final.

Nu este, desigur, ușor să refaci sau să reconstitui în ordine inversă procesul de creație. Descoperirea invarianților structurilor romanești (tramă, succesiune narativă, nuclee narative, includerea personajelor în raporturi multiple, evenimente și istorie epică etc.) are cum să desfacă cercetătorului etapele creației. Cu toate acestea, *analiza relației dintre informație și ficțiune narativă* nu este dintre cele mai ușoare și riscul simplificărilor, al „recunoașterilor" (modele, prototipuri, situații aflate, auzite, trăite etc. etc.) poate compromite o operație altminteri necesară pentru radiografierea procesului de creație. Totul e să vedem în acest act un proces complex și autoritar, manifestarea unei inteligențe polivalente, deschise spre lume, spre sisteme numeroase de informații, spre o viziune superioară asupra istoriei, asu-

pra mecanicii evenimentelor și asupra dialecticii lor. Important e, scrie Cornelia Ștefănescu în studiul introductiv, „cum gîndește" scriitorul, adică ne interesează seismele prin care trece materialul parcurs și adnotat, ce anume se selectează, se comprimă, se menține în cadrul unei organizări epice severe și în cadrul disciplinei creației. Ar fi să greșim dacă am crede cu autoarea studiului că se operează cu „Modele" umane în sens elementar. Edificatoare sunt notele, unde se schițează genealogii pentru un roman al unor lumi, medii și descendenți (semn al istoriei și al decăderii unor „familii"), cum sunt pregătite unități lexicale incluse mai apoi în construcții semantice și sintactice mai vaste sau cum se exersează diverse modalități de captare, de explorare și de absorbție în structuri narative noi, imaginate de scriitor pe axa scenariului sugerat de document.

Cornelia Ștefănescu observă trei etape în transformarea acestui material pus acum în lumină: prima ar fi aceea a transpunerii documentului în textul romanului; a doua ar reprezenta o fază intermediară, de extragere, combinare și de re-creare în spiritul documentului iar cea de a treia — și cea mai importantă de altminteri — ilustrează trecerea în structurile de adîncime a materialului studiat. Nu putem fi de acord, în general, cu stilul narativ al studiului introductiv, dar ținem să apreciem efortul și acuratețea cercetării și a transcrierii „Dosarului". Să vedem ce cuprinde *Dosarul* compus din piesele găsite în sertarele „scrinului negru" cumpărat de romancier: e transcrisă mai întîi, „agenda-jurnal" din 1919 a adolescentei (pe atunci) Etta D., devenită, ulterior, Etta B. și *model* pentru desenul caracterologic al lui Caty Zănoagă — Ciocîrlan — Gavrilcea. Cîteva pagini dintr-o agendă-jurnal similară, dar însemnată cu informații din 1939, ne prezintă pe aceeași Etta B. și vom găsi în notele ei: adrese, înregistrarea unor sume pentru plata chiriei, cumpărături, plăți la drogherii, la magazinul (celebru) al lui Djaburov, iar cumpărături de bijuterii, de produse cosmetice, depuneri la bancă și altele foarte sumare referiri la timp. Una e de reținut: „Azi Germania a intrat în război contra Poloniei! Doamne, fie-ți milă de noi!" Și în continuarea acestei însemnări: „Drogherie 1670; jurnale 20". Urmează *corespondența* lui Alexandru B. (vezi în roman destinul lui Gigi Ciocîrlan, diplomatul trecut prin legațiile de la Tirana și Buenos Aires), adresată lui Etta D.

și mai tîrziu lui Etta B., devenită soția lui. Nu mai puțin numeroase sunt, alături de exaltările și freneziile amoroase, schimburile epistolare consacrate unor afaceri, unor misiuni bancare (1928—1936). Stilul poate fi și astfel: „Îți trimit alăturat un program de lucru pentru chestiunea Societății Producția, care trebuie urmărit pas cu pas". Suntem în 1936 și apare numele lui Oster (personaj al romanului și al aventurii lui Caty). Din scrisorile lui Etta D., mai tîrziu Etta B., către Alexandru B. avem să reținem formulele păstrate în roman, sugestive pentru exaltarea erotică a viitoarei Caty Ciocîrlan (apoi Caty Gavrilcea) și G. Călinescu le va păstra pentru caracterul lor perfect definitoriu în ordinea psihologiilor și a structurii personajelor („ce dor infini, cuisant que j'ai de toi!" sau: „j'ai un dor fou de toi", „mon cat très aimé"). Nu lipsesc reproșurile pentru infidelitățile lui Alexandru B., calculele financiare și cererile de bani, reglarea unor conturi bancare („l'argent est tellement rare ici"), demersurile pe lîngă ministrul de externe de pe atunci, greu abordabil și corect (N. Titulescu). Atmosfera din roman și multe detalii intrate în itinerarul acestor legături se află în acest schimb epistolar. Un alt set de scrisori aparține Elenei Codin Ș. către Etta B. (sunt scrisorile unei mame către fiica ei) și avem să găsim aici sursele unor detalii pentru trama cărții. Schimbul epistolar dintre Etta B., acum Etta C., căsătorită după moartea primului soț cu maiorul Mircea C., ne apropie de evenimentele celui de-al doilea război mondial și, mai apoi, de faptele războiului. Suntem în iarna lui 1941 cînd Mircea C. își exprimă neliniștea („nu știu ce să fac, am devenit extrem de nervos; meleagurile unde mă aflu sunt departe, departe de tot" sau: „m-am săturat de frig, umezeală, ploaie, ninsoare"; „noi parcă am fi niște deportați"), dezvăluind imaginea războiului, tragismul lui, și e de regretat că G. Călinescu nu a exploatat atari elemente pentru personajul său Remus Gavrilcea (ne-am gîndit la romanul *Delirul* al lui Marin Preda și la cartea lui Eugen Barbu *Incognito*). În răspunsurile lui Etta C. sunt elementele reținute de G. Călinescu pentru degradarea fizică a lui Caty (cancerul generalizat); în corespondența propriu-zisă e prezentat cazul mamei lui Etta C. și buletinul medical notat e cel care sugerează pagini remarcabile în roman. De reținut e textul din una dintre scrisorile lui Etta, unde relatează, impresionată și mîndră, despre „nunta lui

Costi Brancovan cu Marina Ştirbey la Mogoşoaia la principesa Bibescu"; însemnarea e continuată în scrisoarea următoare, unde nu lipsesc detaliile despre spectacolul nunții reluat în roman (căsătoria dintre Gavrilcea şi Meme Hangerliu). Piese numeroase completează scenariul proiectat pentru trama romanului iar adresele, scrisorile unor membri ai familiei, actele (testamentele deschid un proces de succesiune şi în centrul lui se află Caty — Ecaterina) sunt comprimate în roman, devin elemente compacte (alteori) ale desfăşurării evenimentelor.

G. Călinescu a găsit numeroase tăieturi din ziare argentiniene („Cuvîntul românesc" — „La Palabra rumana"), anunțuri (unul, spre exemplu, informează despre „Cina în cinstea scriitorului B. Fundoianu"). Chitanțe (unele reluate textual în roman, precum acelea semnate de G. A. Seraphin) şi alte acte (acțiuni, inventarii: inventarul mobilierului şi al tablourilor doamnei Ecaterina B., născută D., locuind în Bucureşti, Calea Victoriei 122, cuprinzînd piese şi garnituri întregi Aubusson, un tablou de Courbet, altele de Francisco Guardi etc.) întregesc o arhivă extrem de bogată şi, cum se poate deduce, fructificată în grade diferite în structurile narative ale romanului, în crearea atmosferei şi în alcătuirea unor biografii.

4

„Dosarul" operei călinesciene

Scrinul negru şi aspectele structurii romaneşti. În completarea „Dosarului", Cornelia Ştefănescu include *fişele de lucru ale romancierului.* În număr de 56, ele informează despre ceea ce reprezintă, dincolo de substanța materialului de arhivă găsit şi transformat (sau asimilat cu foarte reduse modificări), procesul de construcție şi de documentare în strictă accepție literară. Elocvența fişelor nu poate scăpa cititorului interesat de aspectele complementare ale documentării (termenul nu este neapărat cel mai adecvat; în cazul lui G. Călinescu are însă o acoperire „ştiințifică", întrucît procedeul romancierului nu este altul decît al omului de ştiință). Scriitorul adună date, se informează, verifică, elaborează pe fondul acestui volum de informații absolut necesare şi ar fi să numim procedeul: *balzacian,* pentru a reco-

manda o anume atitudine a scriitorului în fața vieții și a datelor ce-i completează semnificația și veridicitatea. G. Călinescu se informează de la mănăstirea Horezu asupra unor ritualuri specifice călugărițelor; însemnează nume de maici (Maximilia e notat și va numi, cum se știe, pe prințesa Hangerliu, retrasă la mănăstire), pregătește liste bibliografice pentru studierea medaliilor bătute în epoca lui Alexandru cel Mare (vezi biografia lui Bonifaciu Hagienuș), schițează itinerarul personajelor, consemnînd prin extrase din materialul de arhivă unele elemente sugestive pentru viitoarea tramă a cărții. E vorba de fapt de *un scenariu* care pregătește ordinea capitolelor, derularea evenimentelor și evoluția personajelor. Meticulos și foarte atent la detaliile care reclamă o confirmare în spațiul verosimilității artistice, G. Călinescu pregătește *schița completă* și, pentru aceasta, introduce fragmente din „dosar", ca un magistrat extrem de scrupulos și care nu-și poate îngădui improvizații de vreun fel sau altul. Realitatea este că preparativele nu exclud spontaneitatea și soluțiile imaginate ingenios, sugestiv, relevînd într-un text, inegal de altminteri (inferior romanului anterior, *Bietul Ioanide*), calitățile romancierului, calități anunțate în *Cartea Nunții* și confirmate în *Enigma Otiliei* sau în *Bietul Ioanide*. Note cuprinzînd liste de nume de bănci, de societăți pe acțiuni, ordinea capitolelor și numerotarea lor (două-trei versiuni corectează prima încercare) se includ în acest *caiet al romanului*, evident prețios și deschis laboratorului real al creației. Ca și alți romancieri, G. Călinescu verifică numele personajelor, le reia, le reface într-un exercițiu defel inutil sau superficial (fișele 29, 30, 31, 32) și ca dovadă e chiar însemnarea scriitorului: „fiecare erou trebuie să aibă mica sa dramă în care să se desfășoare tot caracterul său complex: definiție la fiecare și să participe cu acest fond psihic la acțiunea generală a se defini prin *sinonimii*".

Un exercițiu foarte atent produce scriitorul pentru a compune și imagina arborele genealogic al familiilor și avem să regăsim aici practica mai tuturor creatorilor de eposuri bazate pe ramificațiile unor familii (vezi William Faulkner). De altminteri, operațiunea devine necesară și cine citește, bunăoară, ciclul Hallipilor al Hortensiei Papadat-Bengescu va găsi necesară reconstituirea descendențelor familiale pentru a reface seria narativă. Să adăugăm la aceste

date existente în *fișele* scriitorului listele de cuvinte izolate, de cuvinte-perechi, de situații notate telegrafic pentru a consemna intenția de a proiecta jurnalul (necesar) al unei creații ce se elaborează sub semnul efortului și al imaginației adesea excesive.

În 1932 G. Călinescu scria despre roman ca despre o formă: „expresia directă a vieții", pretinzînd „o mare experiență de viață". O încercare de definire a structurii românești nu neglija rolul esențial al faptelor (nucleele narative, am spune cu termenii de azi) „ca elemente — scrie G. Călinescu — de documentare a conștiinței umane". A „documenta" ar însemna aici, cred, a explora și a cunoaște, a produce reprezentări veridice și verificabile artistic, căci notează romancierul-critic literar: „Fundamentală rămîne putința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară". Așadar, încă un element se înregistrează în această *poetică a romanului:* prin transfigurare romanul pătrunde spre lumile interioare și se salvează de la simpla înregistrare veristă (nu realistă!) a vieții. Realismul călinescian este, prin urmare, interpretare și investigare a lumii obiective și acces la universul interior al ființelor. Ne interesează, însă, dacă G. Călinescu se pronunță asupra relației (pentru noi acum importantă) dintre *document* („dosarul" utilizat) și *reprezentare.* Un pasaj mai întins, din 1938, ne poate edifica: „Se abuzează la noi de expresia ironică *documentar,* voindu-se a se sugera că unde e document nu e artă. Invers e adevărat că unde nu e document nu e artă, deoarece ca suprarealitate romanul documentează, neapărat, simulînd o ordine istorică, fictivă, adăogată. Știind așa, este nedrept să deduci lipsa de valoare a unui roman numai fiindcă ghicești la temelia lui documentul istoric. Întrebarea este numai dacă documentul istoric s-a prefăcut în document fictiv, dacă, prin urmare, documentul este semnificativ" (fragmentele citate, din vol. *Ulysse,* E.P.L., 1967). E aici un răspuns categoric în cadrul unei *poetici aplicate* și ultimele două romane ale lui G. Călinescu par a fi aflat aici, anticipate, argumentele pentru ideea de document creat, fictiv (ca metamorfozare necesară), document ce rezultă din informație și din studiu atent, pentru ca mai pe urmă să susțină coordonatele imaginate, fictive, inventate ale creației propriu-zise. Mai mult, scriitorul pretindea relevarea unei realități „senzaționale", extraordinare ca desfășurare (pos-

tulat materializat în romane prin atracția pentru senzațional, aventuros, tenebros, imprevizibil etc.), o contemplare „în jurul faptului". Cum proceda G. Călinescu se vede din acest masiv *dosar* publicat alături de textul romanului. Nu e poate inutil să spunem că nu altfel proceda un romancier cunoscut pentru disciplina și rigoarea elaborării: Liviu Rebreanu. Cine citește paginile din primul volum al *Caietelor* (Editura „Dacia", 1974) va întîlni nu puține „Schițe" pentru texte precum *Ion* („Temerea = Zestrea"; „Rușinea"), pentru nuvele și povestiri ca *Răfuiala*, *Proștii* etc., sumare consemnări menite să pregătească scenariul epic și, deci, trama, desfășurarea narativă. În *Mărturisiri* autorul *Răscoalei* făcea o precizare în general valabilă pentru proza realistă și pentru programul ei: „Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei" *(Mărturisiri literare*, Editura „Minerva", 1971, p. 296). G. Călinescu profesează, nu consecvent și nu egal, un principiu identic care-l absolvă de exercițiul steril sau de transcrierea lipsită de fiorul creației și al transfigurării lumii într-un nou univers, credibil și vast ca lumea.

Scrinul negru simplifică uneori informația, o sărăcește prin transcriere; e drept că nu este aspectul caracteristic al cărții și vom reține din capitolul II momentul cumpărării (la talcioc) a comodei Louis XV (scrinul „negru"), al deschiderii sertarelor și al descoperirii arhivei epistolare, de acte și de diverse mărturii ale unei lumi ce aspiră să reînvie prin roman. Alături de Narator (Ioanide) apare și o altă variantă a naratorului (madam Valsamaki-Farfara), care va desluși, ca într-o suită de note din subsol, sensul unor scrisori sau al unor circumstanțe evocate epistolar (vezi comentariul fotografiilor anexate la „dosar"). Procedeul urmat de Ioanide (Naratorul) e de a transcrie pasaje din scrisorile „scoase — se spune în roman — cronologic din pachetele legate cu panglică din scrinul negru". Datele despre Caty, Gigi Ciocîrlan, Francisco Oster, combinațiile financiare ale lui Caty, misiunea diplomatică în Argentina, afișele, inven-țiile, tăieturile din ziare etc. se organizează în acest *montaj documentar* specific romanului de factură realistă. Cum spuneam, procedeul căruia îi este fidel Ioanide nu diferă de al romancierului care se documentează parcurgînd arhiva; citățm din roman: „O idee de felul cum a decurs ceremonia

ne putem face din scrisoarea pe care Caty o trimisese mamei sale, Betty Căldărescu" (nunta de la Pipera a lui Meme Hangerliu cu Gavrilcea). Sau cu alt prilej: „Dăm cîteva specimene din corespondența dintre el și soția sa" (Caty și Remus Gavrilcea). Sublinierea ideii de autenticitate documentară (în accepție artistică) nu este nouă în proză și aici asistăm la incursiunea lui Ioanide prin această arhivă care dezvăluie o lume pe cale de dispariție, învinsă ineluctabil și definitiv de legile dezvoltării istoriei. Și alte elemente de tip documentaristic apar: Hangerlioaica își scrie memoriile și se transcriu cîteva pasaje din ele pentru a se recompune o genealogie. *Un continuu exercițiu* se practică în acest roman atît de heterogen și de eclectic, atît de stufos ca procedee de tip baroc (mai puțin îngrijit, însă, decît *Bietul Ioanide).* Eugen Simion (vezi *Scriitori români de azi,* II, Editura „Cartea românească", 1976) remarca, pe drept cuvînt, *clasicitatea structurii romanului* (și a viziunii din roman), văzînd în G. Călinescu: „un creator care observă și se observă în spirit critic". Elementul grotesc, alternanța a cel puțin trei planuri avînd „o regularitate de pendul care amintește, sub aspect strict formal, de tehnica rimelor încrucișate" sunt de reținut din comentariul criticului, atent și la inegalitățile romanului, la unele pasaje parazitare sau, altele, de-a dreptul rocambolești.

Dar G. Călinescu rămîne romancierul credincios formulei clasice a realismului și reamintim începutul romanului, avînd determinarea (desigur convențională) a timpului și spațiului epic în formula consacrată și memorabilă: „Pe drumul de care vorbim venea într-o după-amiază de decembrie a anului 1950 (...) o ceată de vreo douăzeci de persoane, bărbați și femei, într-o coloană de cîte doi". Topografia este precis marcată: strada Rahmaninov; talciocul, familiile înșirate, pentru a avea referințele necesare pentru derularea faptelor. Și e poate de amintit ce spunea, preluînd enunțul șarjat al lui Valéry, René Girard în *Minciună romantică și adevăr romanesc:* „Numai mediocrii și geniile îndrăznesc să scrie «Marchiza a ieșit la ora cinci». Talentul obișnuit se codește în fața acestei platitudini umilitoare sau a acestei supreme îndrăzneli". Sigur e că G. Călinescu procedează în mod deliberat atunci cînd elaborează o structură clasică, perfect verificabilă, unde indacțiile, locul, descripțiile (avem de-a face cu o mare plăcere a descrierii și a

producerii de reprezentări bazate pe recrearea vizuală a elementelor: interioare, mobilier, planuri de arhitect, tablouri, covoare). *Un roman fantazist* ar putea fi considerat *Scrinul negru* în sensul absorbției de procedee heterogene și în acela de operă deschisă unor elemente aparținînd celor mai diverse surse. Astfel, *o mașinărie complicată participă la spectacolul degradării aristocrației și burgheziei românești.*

Grotescul dă o altă dimensiune și înfățișare a reprezentărilor (Hagienuș, Sufletel; pasiunile exacerbate, cortegiul boierimii decrepite, întîlnirile familiilor cu veleități nobiliare, pasiunea lui Babighian pentru pictură și criza, în versiune erotică, pentru Sultana; o ședință de spiritism, contradanțul jucat și dirijat de mareșalul Cornescu, aventura lui Gavrilcea în munți, cortegiul de înmormîntare simulată a Hangerlioaicei etc.), amplifică, nu totdeauna cu acoperire artistică, uneori chiar cu naivități care nu mai țin de acest joc de măști, de travestiuri sau de spectacol, liniile narațiunii.

„Călinescianismul" romanului constă poate și în plăcerea jocului (grotesc, funambulesc, aventuros etc.), ca și în înclinația pentru reflecții (ca în „cronicile optimistului"), pentru referințele livrești (arhitectura, arta, justificarea iubirilor prin livresc etc.). Naivele reprezentări ale epocii contemporane (personaje „pozitive" de un schematism puteril) nu pot anula o *compoziție epică* elaborată cu o anume grijă pentru mișcarea contrapunctică a planurilor (trecut-prezent; un trecut încă agonic și o lume dispărută; un prezent al lui Ioanide și un altul al celor înfrînți). E compoziția unui roman gîndit și lucrat sub semnul documentului și al realismului, care transfigurează documentînd.

anton holban

Portretul scriitorului

În 1971, Nicolae Florescu prezenta cititorilor și criticii textul *Jocurilor Daniei*, adăugînd, în calitate de editor și de pasionat al restituirilor de o ireproșabilă fidelitate, pagini revelatoare pentru „romanul" unei proze scrise sub semnul

aceleiași intime, organice și anevoie de separat legături dintre biografia protagoniștilor evenimentelor și variațiilor discursului literar. Volumul apărut la Editura „Cartea Românească" (postfața era semnată de regretatul Mihai Gafița) anticipa cu un an cel de-al doilea tom din seria de *Opere* (*Editura* „Minerva", 1972), unde era reprodus textul pomenit mai sus și amintit aici pentru a ilustra consecvența metodei profesate de N. Florescu, îngrijitorul, printre altele, al *Jurnalului* lui Octavian Șuluțiu (Editura Dacia, 1975), atît de înrudit prin date strict autentice cu biografia lui Anton Holban (referințe transpuse în diverse straturi ale literaturii celor doi foști prieteni) sau — cu o grijă cu totul remarcabilă pentru refacerea unui destin literar nu mai puțin zbuciumat — al unui volum de restituiri din proza scrisă cu atîtea dificultăți de Pavel Dan (*Ultimul capitol*, Editura „Dacia", 1976).

Avem, prin urmare, de semnalat o constantă aplecare spre textul pus în serviciul operei și e de apreciat la N. Florescu nu zelul penibil și înghețat al arhivarului neputincios în fața operei, ci devoțiunea față de creația unui scriitor reinstalat în spațiul total al operei, al factorilor modelatori (lecturi, afinități, profesiune de credință), al unei biografii prin excelență intelectuală, epurată de detaliile care fac încă deliciul unor amatori, al unor improvizați autori de ediții. E cunoscut faptul că cele trei volume din seria de *Opere* (Minerva, 1970, 1972 și 1975) reproduc creația acestui scriitor torturat de boală, de incertitudini, și care a ales — în mod deliberat — calea unei proze dificile, puțin accesibile (cel puțin la acea dată, și în climatul unei vieți literare lipsite de audiență). N. Florescu publică acum, la Editura Minerva (seria „Memorialistică"), un *Pseudojurnal*, anunțînd adoptarea unei soluții mai puțin obișnuite: cercetătorul (îngrijind ediția împreună cu Ileana Corbea) produce după procedeul colajului un fals jurnal, alcătuit din corespondență (organizată în trei secțiuni potrivit cu etapele delimitate de autorul ediției), documente de arhivă și „Confesiuni", ultimele fiind anchete, răspunsuri la întrebările unor reporteri, intervenții în presa vremii etc. Compoziția reușește, în cele din urmă, deși am fi tentați s-o suspectăm. Un atare „montaj" ar putea fi privit cu rezerve dacă la Anton Holban (e cazul lui M. Blecher, al lui M. Sebastian, Mircea Eliade, Octav Șuluțiu, Pavel Dan etc.) corpul de corespondență, de

note, de impresii de călătorie, însemnări și intervenții în presă nu ar fi atît de direct legat de scrisul său și de universul prozei elaborate. Scriitorul (avea 35 de ani la momentul morții sale în urma unei operații) există prin scris și își prelungește existența în operă, cum subliniază N. Florescu în titlul prefeței sale la *Pseudojurnal*.

Textul pregătit pentru tipar are și un capitol extrem de important: „Notele și comentariile" stabilesc referințe, extrag pagini elocvente pentru raporturile scriitorului și extind orizontul acestui *roman al romanelor și al nuvelelor lui Anton Holban*. În ultimă analiză, calitatea acestui volum e de a fi reordonat, retranscris sau publicat mai întîi (paginile inedite nu sunt atît de numeroase cum s-ar crede) mărturiile unui scriitor a cărui operă refuză demarcațiile nete între ficțiune, romanesc și real, creație a unei vieți și a unui destin implicat prin nenumărate elemente în propria sa construcție epică. „Jurnalul" este, în consecință, un comentariu la operă și ar fi să vedem în el *un jurnal al creației*, acompaniind-o în calitate de virtuală literatură, omologabilă ca atare. Dacă adăugăm la inițiativa lui N. Florescu una dintre evocările din suita „Rotonda 13" a revistei *Manuscriptum* (IX, 1978, nr. 1, p. 54, 67), consacrată împlinirii a 40 de ani de la moartea scriitorului și a 75 de ani de la nașterea acestuia, avem să regăsim multiplele ramificații ale acestor filiații, cu interferențe, întrepătrunderi de planuri, de situații, destine și impresii, care compun *opera-biografie* a lui Anton Holban, scriitor îndrăgostit de observația lucidă și exactă a unui La Bruyère dar și de pătrunzătoarea înțelegere a conștiințelor din opera lui Racine, fidel, însă, al operei proustiene pentru care a făcut un adevărat cult (exprimat și în eseurile despre autorul ciclului *În căutarea timpului pierdut*). Infuzia elementului biografic, trăit, verificat, propensiunea elementelor reale, înscriu proza lui Anton Holban în familia literaturii „autenticiste" cu atît de numeroase manifestări în proza românească interbelică.

Autorii ediției compuse după principiul pomenit văd în acest *colaj documentar*, avînd în mod cert o dispunere epică chiar și involuntară, un „subtext al creației" și o demonstrație *pe viu* despre inserția biografică masivă în roman; acest „pseudojurnal", rezultînd din trecerile frecvente de la biografie la operă, poate derutante la prima vedere, este și

romanul creației. Sub acest unghi, îl consider revelator, iar montajului produs de N. Florescu și Ileana Corbea îi putem acorda calificativul — și el valorizator — de *jurnal de creație*. Pentru cine se interesează de aspectele plurale ale prozei românești interbelice, cu variațiile sale de structură, de descendență programatică, de soluții (deschise și perfect sincronizate cu acelea ale prozei universale), *Pseudojurnalul* este un document util, conexabil la eseistica lui Camil Petrescu, Mihail Sebastian, la opiniile lui Octav Șuluțiu, la experiența narativă a Hortensiei Papadat-Bengescu, la demonstrația lui Mircea Eliade, la ineditul prozelor lui M. Blecher sau la H. Bonciu și Gib Mihăescu.

Portretul este perfect credibil, inspiră nu doar încredere, ci devine un *autoportret literar*, regăsit în ipostaze multiplicate în nuvelistica scriitorului (A. Holban credea în superioritatea absolută, în plan artistic, a nuvelei) sau în „romanele" sale. Minat de singurătate, chinuit de boală: „La mine, o înclinare spre mizantropie, spre neurastenie. Singurul lucru ce mă preocupă cu adevărat este moartea sub toate formele ei". Anxios, amplificînd stările bolii, ale izolării, ale recluziunii voite, ale suspiciunii, „mă ocup aproape exclusiv de mine însumi", creîndu-și o mască tragică, purtînd veșnic semnele durerii, ale tentației spre introspecție, spre exacerbarea propriilor stări: „Cum mai sunt? Mai desperat ca totdeauna", scrie A. Holban în 1931. Sau, într-o însemnare nervoasă, laconică: „În general, neurastenie, cărți, mare, dragoste, ură, gelozie, moarte", rezumînd, parcă, motivele prozei, fie că este vorba de *O moarte care nu dovedește nimic* sau de *Ioana*. Obsesia bolii este puternică, devorantă, și sunt puține momente de calm, de relativ echilibru („Dacă aș fi mai sănătos, am impresia că aș fi mai fericit") E de-a dreptul emoționantă, totuși, disponibilitatea intelectuală a romancierului, interesat de destinul manuscriselor sale, de condiția autorului și de raporturile lui cu editorul într-o lume prea puțin interesată de carte. Iată ce-i scrie lui Octav Șuluțiu în 1932: „Căci nu-ți este necunoscută penibila sforțare pe care o necesită publicarea unui volum cît de mic, în țara aceasta *în care nu citește nimeni*" (s.a.). Observația este extinsă asupra altor categorii de cititori și experiența profesorului, autor al acelor portrete aci-

de din *Parada dascălilor*, este invocată nu fără amărăciune („Lectura nu este o necesitate pentru profesorii de română...").

În portretul lui Anton Holban un element cred că dă dominanta caracterologică: *luciditatea*. E și dominanta unei proze analitice, pentru care introspecția, observația acută și sondajul abisal realizează relieful *(privelișteа)* unei scrieri: „Acum plec, pentru prima oară, la mormîntul Irinei. Și, ca orice literat veritabil, care-și exploatează chinurile cele mai autentice, m-am surprins cu un creion și hîrtie în buzunar". Nu este cel mai exact manifest literar al autenticității narative profesate de Anton Holban? Cel care se analizează perpetuu, lucid interpret al propriei lui existențe („fără complezență"), scriitorul își pregătește pe aceste coordonate romanele, inclusiv *Jocurile Daniei*, transcriere, firește convențională, a experienței trăite. Pasionat meloman, colecționar fanatic de discuri, cunoscător excelent (muzica, se confesează Anton Holban, este „O sursă de fericire inepuizabilă"), scriitorul are lecturi esențiale, la care revine în virtutea programului său. El nu exclude, ci dimpotrivă, îi revendică pe Racine, Molière, La Bruyère, dar insistă asupra unor scriitori precum Huxley, Thomas Mann și, mai cu seamă, Proust, despre care va scrie pagini excelente (eseismul lui Proust; natura inepuizabilă a operei; tentația teoretizantă a scriitorului francez căci — scrie Anton Holban — „Proust a fost una dintre cele mai mari încîntări ale vieții mele"). *Analismul prozei* îl face să se pronunțe elogios despre Hortensia Papadat-Bengescu, considerînd proza acesteia drept esențială pentru formația sa, înainte de a-l fi citit pe Proust sau pe Huxley, sau despre *Adela* lui G. Ibrăileanu, despre *Subiect banal*, proza de subtilă analiză a lui Ury Benador.

Scriind greu, refuzînd „stilul" sau verismul („fotografia"), asumîndu-și *formula autoanalizei crude*, absolute („gustul de a vedea exact ce e în mine"), practicînd scrisul nud, lipsit de artificii, în permanentă stare de veghe, Holban alege calea unei proze grave. E explicația valorii și perenității ei azi. Iar *Pseudojurnalul* se încorporează acestei opere care este proiecția unei existențe.

1

Fascinația biografiei

După *Imposibila întoarcere* (1971), carte încărcată de semnele rememorării și de umbrele satului — leit-motiv al creației și al reflecțiilor lui Marin Preda —, *Convorbirile* cu scriitorul, provocate și înregistrate de un martor fin, atent la nuanțe și ascultător rar al confesiunilor (Florin Mugur), continuau să îmbogățească geografia spirituală care se poate numi Lumea lui Marin Preda. Erau în cartea din 1971 file de jurnal sau clasificabile astfel; se transcriau cu o grafie tulburătoare meditații grave despre oameni, despre cultură, despre seismele veacului al XX-lea și se întîlneau, după o logică ce se desparte de literatură, impresii, fapte, evenimente (multe dintre acestea înfiripate sub ochii scrutători ai scriitorului cunoscut prin cîteva creații fundamentale).

E în tradiția literaturii române alcătuirea unei personalități literare care frecventează cultura, observă — nu doar în calitate de scriitor sau de moralist — viața socială și politică, universul cotidian, pentru a face din acestea obiectul comentariului gazetăresc, al eseului, al foiletonului, al unui instantaneu adesea vecin cu literatura sau un real concurent al paginii literare. De la Mihai Eminescu și I. L. Caragiale, de la Ioan Slavici la N. D. Cocea, Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Ion Vinea și pînă la Geo Bogza, Eugen Jebeleanu sau regretatul Zaharia Stancu, publicistica românească păstrează altitudinea, culoarea și verva dăruite de scriitori, și încă dintre cei mai de seamă. În cazul lui Marin Preda, publicistica lui e confesiunea scriitorului, indirecta lui reflecție pe marginea operei, discreta și pătrunzătoarea însemnare despre scris și despre condiția creației.

Problema — una dintre cele mai vechi și, ca atare, amenințată de truisme, de locuri comune sau de simple afirmații — este a relației dintre creație și faptul biografic infiltrat în operă, pătruns pentru a se transforma, de cele mai multe ori, în simple sugestii pentru invenția artistului, pen-

tru reprezentările sale generate din cunoaștere și din mecanismul ficțiunii. *Viața ca o pradă* face parte din categoria cărților ce se includ în mod cert *în sfera epicului*, supunîndu-se regimului instaurat de un *Narator*, termen esențial pentru nucleele generative ale textului, pentru incursiunile în timp, pentru planurile cu caracter digresiv. Dar dincolo de factura cărții, element în cele din urmă secundar, dominanta ei este (nu sub specia valorii sau a categoriei diferențiale) a *istoriei unei creații*. Un roman al prozei sau un roman al vieții proiectate în opere este *Viața ca o pradă*, lucrare cu echivalențe în „Confesiunile" lui Darie, dar mai accentuat organizate ca o structură narativă propriu-zisă. Sunt în acest „jurnal" momente de viață, pagini unde meditația ia locul biografiei și detaliilor relevate scriitorului matur de reîntoarcerea în timp și întîlnim, de cele mai multe ori, un flux paralel al vieții și al operei, o mișcare perpetuă spre textele scriitorului, de unde impresia de organicitate, de subtilă și indisolubilă legătură între viață și literatură.

Spunem că *Naratorul este regizorul și interpretul acestui vast scenariu al vieții*, în care recunoaștem opera, și satisfacția cititorului nu vine din aceste „recunoașteri" de multe ori derutante și de natură să creeze confuzii despre procesul de creație și despre distanța dintre semnele virtuale și cele create, devenite reprezentări. Cartea este biografie, periplu existențial, curs întortocheat de aduceri-aminte și de mărturii ale timpului ce tinde să devină spațiu al unei creații literare inaugurate prin povestirile și nuvelele din *Întîlnirea din Pămînturi* și continuate prin *Moromeții* și mai apoi prin alte romane. Ar fi de văzut, prin urmare, în ce măsură *Viața ca o pradă* rămîne fidelă formulei „roman al romanelor" sau, eventual, soluției pomenite a „jurnalului" unei creații. În fine, e de cercetat dacă nu avem de-a face cu o autobiografie omologabilă, epic vorbind, într-un *Bildungsroman*?

Realitatea e că *Viața ca o pradă* întrunește atributele unei opere epice, fiind aventura unui destin, relatarea formării unei personalități, de la „anii de ucenicie" la primele opere și la primele reflecții despre rațiunea creației. Un periplu al cunoașterii, al întîlnirii cu viața, cu Istoria este cartea și motivele ei derivă din această perpetuă confruntare a vieții cu ecourile ei transfigurate în creații. De la o observație ca aceasta se poate porni în definirea

textului: „Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tînăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci". A te iniția în tainele vieții, a cunoaște mecanismele ei complexe și complicate înseamnă pentru scriitorul care se confesează unul dintre postulatele viitoarei sale cariere. Destinul scriitorului, pare s-o spună Marin Preda, depinde de resursele unui ins curajos, decis să parcurgă treptele cunoașterii, ale înțelegerii și descifrării semnelor esențiale ale lumii. Ca și în *Imposibila întoarcere*, meditația scriitorului include observații numeroase despre cititor și despre vocația acestui participant la actul suprem al recreării operei.

Ca memorialist scriitorul reface momente existențiale cu numeroase urme și cu nu puține ecouri în opera sa. Copilăria și adolescența, anii primelor încercări literare, impactul evenimentelor din preajma și din timpul celui de-al doilea război mondial cu frămîntările tînărului etc. pot călăuzi în lectura romanelor, nuvelelor și povestirilor lui Marin Preda și avem să recunoaștem în *Viața ca o pradă* „jurnalul de creație" al romanelor de pînă la *Marele singuratic* și *Delirul*, chiar mai direct legate de memoria unui protagonist intrat în meandrele epice ale creției sale. Memorialistul se situează, așadar, în preajma creației și evocă evenimente precum: Dictatul de la Viena, agresiunea legionară, perioada dictaturii antonesciene, neliniștea provocată de război, întîlnirea sa cu replica antifascistă la evenimente. Din acest unghi, se reliefează portretul unei conștiințe în stare de veghe, receptivă la demersul unor oameni călăuziți de idealuri înaintate, sprijinind istoria și întîmpinînd-o astfel prin creație. „Dar eu nu vreu să povestesc aici «amintiri» ci doar lucruri pe care le contemplu și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat..." notează scriitorul cu acea *neliniște* produsă de privirea avidă de fapte și de evenimente a unui destin pregătit pentru scris, pentru marea aventură a creației închinate oamenilor. E drept că în carte elementele autobiografice, identificabile în prozele scriitorului, sunt numeroase, unele avînd chiar darul de a completa „fișa" lui Niculae Moromete. Scriitorul nu are nici un motiv să ascundă atari mărturii; el se adresează, de data aceasta, unui cititor avertizat, știind că actul transpunerii în planul creației a datelor realului este mult mai

complex și că „masca" scriitorului, efigia autobiografică reprezintă un sistem de elemente convenționale specifice literaturii.

Marin Preda depune mărturie, se confesează; explică și rememorează un destin; nu e doar destinul său, ci și al colectivității de unde provine. Elemente numeroase se contopesc și acest *roman-jurnal* (clasificările sunt, oricum, arbitrare) devine o creație epică, avînd logica ei internă și referenții ei externi. Pînă la un punct, *Viața ca o pradă* este compoziția care dezvăluie straturile operei și, în consecință, este nucleul refăcut al planurilor celorlalte cărți, justificarea și substanța lor. Mai mult, avem, în această carte, una dintre cele mai elocvente demonstrații despre realism și despre viziunea realistă fundamentală a scriitorului contemporan. Tensiunea realului este evidentă și profesînd în numele realului scriitorul captează atenția cititorului fascinat de ecranele agitate ale vieții desfășurate în fața ochilor săi. Substanța activă a realității dinamizează cursul narativ și refacem traiectiile *Moromeților* precum și ale celorlalte romane ce s-au succedat. Reîntîlnirea cu protagoniștii romanelor, în ipostaze atît de înrudite cu cele din planul narativ romanesc, atrage cititorul, îl face să participe — cucerit — la restituirea creației. E unul dintre motivele pentru care *Viața ca o pradă* este o carte pasionantă și avem să recunoaștem în ea acel *realism patetic și dramatic* propriu scrisului lui Marin Preda. Acestui realism îi datorăm vibranta evocare a satului, *topos* fundamental, spațiu generator al creației, termen răscolitor al memoriei, loc al confesiunii și al reîntoarcerii afective a scriitorului. Avem impresia că regăsim fiorul ceremonialului muncii din primul volum al *Moromeților*, că retrăim spectacolul de *commedia dell'arte* de la fierăria lui Iocan, că reascultăm — potrivit unui ritual oficiat demult — ritmurile povestirilor. Satul există ca timp, ca spațiu, ca atmosferă, ca Familie, într-un cuvînt el este teritoriul epicului, sistemul general de termeni ai prozei. Să citim un pasaj dedicat mamei, mîinilor ei obosite: „Le țineam minte pe-ale mamei, ca niște crengi, le punea adesea lîngă ale mele, să vadă cum sînt, cîți ani trecuseră peste ele, cîte secerișuri, cîte veri în care le băga în urzici să le toace cu satîrul, să dea la rațe... I se chirciseră, erau crăpate, urzicate de hrănitoarea iarbă, arse de focul de paie

pe care îl vîra mereu sub căldare...“ Satul este un termen al memoriei, un semn declanşator iar în *Viaţa ca o pradă* este leit-motivul unei opere care poartă mărturia acestui spaţiu. Prin el descoperă scriitorul cuvîntul şi fiorul vieţii, cele două straturi ale unei opere retrăite în această carte semnată de Marin Preda.

2

„In înaltul salcîmilor...“

Undeva, în Cîmpia Dunării, „timpul era foarte răbdător cu oamenii“ iar viaţa „se scurgea aci fără conflicte mari“. Firește, necruţător, timpul va înregistra cu bătăi grave şi cu ineluctabilă cruzime viaţa şi moartea, va cutremura privirile lui Ilie Moromete, obligîndu-l să contemple ireversibila trecere a vremii, destrămări, suferinţe, şi inexorabile schimbări în destinul celor din Pămînturi sau de dincolo de Pămînturi... Primele enunţuri ale romanului *Moromeţii* ne vor însoţi meditaţia despre roman şi despre Marin Preda. Iar „dincolo“ de *Pămînturile* create de prozator, ne vor însoţi oamenii ciclului său epic, vieţi conştiente de treceri şi de deveniri, ştiind să primească semnele teribile ale sfîrşitului. Aşadar, „În cîmpia Dunării, cu cîţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial...“ Aşa începe ciclul, pentru a rosti cuvîntul esenţial despre Timp şi despre Lume; acestea sunt, însă, destine, existenţe atît de palpabile, de credibile şi de reale în ficţiunea lor încît au devenit propria noastră existenţă, cea mai intimă şi mai tulburătoare reprezentare a *toposului* ţărănesc. Or, el e ţara şi e istoria noastră, dacă nu suntem tentaţi să le transformăm în serii de ilustrate edulcorate şi, evident, false.

Oamenii se întorc seara de la cîmp; verile consemnează ceremonialul indelebil al muncilor; seceratul intră într-un spaţiu care generează miturile pămîntului şi ale existenţei iar satul reprezintă un univers ce se opune categoric oricărei reprezentări tentate de pitoresc şi decorativ neosămănătorist. Spaţiul creat de Marin Preda este *satul* văzut seara, la orele care preced ritualul muncii, populat de oameni pre-

cum Dumitru lui Nae, Catrina, Ilinca, Țugurlan, Cocoșilă... Însoțit de Simina, Niculae Moromete retrăiește serile întoarcerilor spre casă, revede nopțile străjuite de tăceri și de mișcarea furișată a copiilor trimiși să păzească caii. Tăcerea pămîntului insinuată în tăcerile oamenilor deșteaptă în amintirile lui Niculae Moromete simfonica alcătuire a gesturilor și mișcărilor familiei. E ora reîntoarcerii de la cîmp: „Nimeni nu vorbea în timp ce soarele cobora strălucind peste cîmpia care începea să se coloreze. Auriul și violetul, sau roșul de foc, cu albastru-verzui amestecate la buza asfințitului, te făceau să simți, și asta nu numai pentru o clipă, ca o iluzie, că te afli pe o planetă necunoscută, fantastică în frumusețea ei orbitoare, și că te afli în ea nu de ieri sau de azi, ci de totdeauna și vei rămîne totdeauna... Viața și moartea pe ea sînt apropiate, intră unul din noi în pămînt, rămîne altul cu ochii deschiși ca s-o vadă... Moare un cal, rămîne un mînz, se cosesc ierburile acestei veri, grîul și porumbul înalt, la primăvară vor răsări altele... Și veșnic va apune acest soare de aramă, pentru ca dimineața să apară iar...“ Poemul face parte din *Marele singuratic* și e poate momentul să revenim asupra lui, desprînzîndu-l din textul romanului pentru a-l rosti odată cu plecarea scriitorului spre *„înaltul salcîmilor“*. Marin Preda a crezut, întocmai țăranilor ocrotiți de zilele și de orele muncii, în devenirea lumii, în succesiunea generațiilor și în veșnica reînnoire a lucrurilor: Viața și Moartea, privirea stinsă și luminile noi spre lume îndreptate. Ierburile tinere ale primăverii și mînzul născut spre împlinirea rosturilor firii sunt semnele (simbolurile) acestei neclintite încrederi în Timp, în durata faptelor și oamenilor. Marin Preda păstrează în toate textele sale esențiale acest principiu provenit din înțelepciunea celor care credeau în durata pămîntului lor. Acolo, în Pămînturi, viața își verifică ritmurile nealterate de intruziunea altor factori. Nu e defel surprinzător că un spirit înclinat spre reflecție, Victor Petrini, notează: „O viață este totul și felul cum se desfășoară ea este adesea halucinant“. *Cel mai iubit dintre pămînteni*, ultimul și cel mai vast roman al scriitorului, atît de profund angajat în examinarea Timpului care poate fi istorie sau destin individual, produce nu puține considerații asupra morții și asupra comportamentului ființei în orele decisive ale vieții. Privindu-și mama moartă, Victor Petrini reacționează aidoma lui Niculae Moromete

(vezi cel de-al II-lea volum din *Moromeții*) la moartea tatălui său. Prin natura și prin structura sa, romanul interoghează insistent omul, explorează statutul ontologic al ființei și își asumă răspunsuri la motivele existenței, la confruntările defel eludabile ale acesteia.

Lumea lui Marin Preda, spuneam, este, dincolo de individualitatea destinelor, de corespondențele și de conexiunile vieților create de prozator, istorie și, implicit, un motiv de a medita despre spiritualitatea noastră atît de copleșitor și grav angajată în istorie. „Orice cultură națională sau continentală, — observă Marin Preda în dialogul său cu Florin Mugur — sau care ocupă o mare parte geografică a lumii, trebuie să-și creeze niște mituri, niște noțiuni de referință care să constituie o posibilitate de legătură între secolele care trec peste capetele omenilor". Mitologia românească, încifrînd și descifrînd semnificațiile multiple, nu poate ignora Timpul, trecerile — pomenite de prozator —, realitățile poporului român atît de încercat de „prea multe nenorociri" scrie creatorul. Reprezentările epice nu pot supraviețui doar prin trimiteri la marile abstracțiuni ale Istoriei. Ele sunt înainte de toate destine individuale *privite* în interacțiunea unor fapte, trăind prin *povestirea faptelor* și prin *memoria* uimitoare a oamenilor. Neîntrerupta regăsire a Timpului și a memoriei definește demersul romancierului și dacă e să alegem, la moartea neașteptată și inacceptabilă a lui Marin Preda, un pasaj semnificativ pentru perspectiva prozatorului asupra vieții și vîrstelor, ar fi poate de citat unul din *Marele singuratic*. Ilie Moromete, bolnav și bătrîn, veghind noapte de noapte tăcerea verii și a cîmpului, ascultînd respirația Siminei (se culcase și ea în pridvor), e asaltat de amintiri („Încetul cu încetul, aceste nopți începuseră să se umple pentru el de amintiri care îl țineau într-o încordare asemănătoare cu revenirea puterilor"). Veghea e alternată cu vise și cu crîmpeie de întîmplări, atît de vii și atît de apropiate prin memorie, încît dobîndesc consistența faptului petrecut nu demult. Măștile lui Ilie Moromete sunt demult abandonate și asistăm acum la evocarea unor ani și zile. E amintirea fostei lui soții, Rada, un fragment încărcat de poezia tinereții, a iubirii și a aromelor cîmpului; e apoi elegiaca întîlnire cu Fica, sora fostei lui soții, întîlnire transformată într-un poem al unei iubiri tîrzii și al nostalgiei vîrstelor. Scenariul acestor vîrste, zborul amintirilor și al

cuvintelor („Vine moartea prin grădină / Cu-n pahar și c-o lumină"), al nunții și, tîrziu, al reveriei, al gestului descoperit cu o infinită gingășie și delicatețe pare a fi recviemul unei vieți care-și așteaptă mesajul sfîrșitului.

Marin Preda debuta în paginile *Timpului* în urmă cu patru decenii. Primul text, *Pîrlitu,* schițează scenariul și trama din *O adunare liniștită* și astfel se pregătesc titlurile din volumul *Întîlnirea din Pămînturi,* serie narativă unde prefigurarea romanului și a prelungirilor *Moromeților* reprezintă edificarea unor motive și a leit-motivelor ciclului epic. Obsesia satului și a universului lui străbate în toate romanele, chiar și în criteriile valorizatoare ale etosului din *Risipitorii,* din *Intrusul* sau din *Cel mai iubit dintre pămînteni,* iar confesiunea absolut memorabilă a unei cărți precum *Viața ca o pradă* provine din constantele morale ale lumii țărănești. Între 1942—1980 proza românească descoperă, în seria extraordinară a lui Liviu Rebreanu, Pavel Dan, Hortensia Papadat-Bengescu sau Gib Mihăescu, o nouă personalitate venită tot din lumea care crede în adevărurile și mesajul literaturii. Explicația pentru autenticitatea prozei scrise de Marin Preda o aflăm în propriile sale reflecții. Sensul fundamental al literaturii e conferit de prezența omului; textual, ideea e astfel formulată în *Imposibila întoarcere:* „Pe scriitor îl interesează însă ce se petrece cu oamenii". Desigur, simpla afirmație nu are cum se susține. Marin Preda pledează *prin literatură* pentru relieful uman al scrisului iar proiectele sale vin din estimarea exactă a destinului individual, preeminent pentru literatură și pentru conștiința scriitorului. „Este foarte lesnicios — scrie prozatorul în același volum de însemnări și de reflecții — pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cîtă necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte". Cum altfel am înțelege destine ca Ilie Moromete, Niculae Moromete, Călin Surupăceanu, Victor Petrini? Mai cu seamă ultimul personaj există ca destin indisolubil legat de istorie, fără a fi, însă, înfrînt de „necesitatea" istorică. Oamenii sunt substanța și istoria operei lui Marin Preda iar lecturile lui preferate (Liviu Rebreanu, Thomas Mann, Caragiale, Sadoveanu, Gogol, Dostoievski, Lev Tolstoi) sunt ale unui spirit însetat de adevăr și nu de justificări. „Recursul" său la metoda

cartesiană este revenirea la criteriile esențiale ale moralei istoriei iar lecturile din filosofi (Platon, Descartes) sunt un argument, așa cum *Moartea lui Ivan Ilici*, extraordinara nuvelă a lui Tolstoi pomenită în eseuri și în proză (vezi *Cel mai iubit dintre pământeni*), e un avertisment pentru condiția omului.

Polifonia controlează structurile narative edificate de romancier. Vocile universului rural; sunetele naturii; tăcerile sugestive ale oamenilor; intervalele care pregătesc lungi vibrații și ample ecouri ale vieții și ritualului acesteia sunt supravegheate de un prozator care vede și ascultă cu intensitate. În discursul narativ al scriitorului un rol important îl are *tăcerea*. Inserția unor segmente care traduc tăcerea, o tăcere grea, îndelungată, este frecventă în romane și în povestiri. În *Viața ca o pradă*, rememorarea satului și evocarea Tatălui sunt intim legate de celebrarea tăcerii ca un spațiu al meditației, al comunicării dispensate de cuvînt și de înșelătoarele ezitări. Relieful simbolic al familiei, component al aceluiași *topos* al Lumii țărănești (satul și ceremonialul vieții și al morții, al muncii și al raporturilor interumane), există prin durata tăcerii. În *Delirul*, reîntoarcerea la universul familiei înseamnă și crearea acestui spațiu unde familia comunică: „într-o tăcere care nu se mai sfîrșea..." De aici și pătrunzătoarea privire a lui Ilie Moromete și alternanța măștilor prin intermediul cărora lumea se desface unor semnificații mai adînci (să ne amintim de privirea dură și provocatoare a lui Ilie Moromete prin care întîmpină pe orășeni în *Marele singuratic* sau rîsul amar al aceluiași, rîs moștenit de Niculae Moromete, sancționînd și corectînd prin confruntări interioare). În căutarea acestei lumi părăsite, obligînd-o să revină prin amintiri, Marin Preda este un moralist pasionat de spectacolul vieții, de aventurile ființei. Contemplația e o stare predilectă și ea declanșează reflecția morală, sistemul de referințe și de evaluare a comportamentului uman. Opera e astfel — o spune chiar Marin Preda în *Viața ca o pradă* — spectacolul aventurii umane și al conștiințelor. Sub acest aspect, ultimul roman, *Cel mai iubit dintre pământeni*, este și cel mai elocvent scenariu al destinelor și conștiințelor în plină confruntare, agresiune și frustrare. De altminteri, *Risipitorii* anticipează acest demers prin pasiunea explorării și a cunoașterii, prin patosul adevărului și al analizei culpabilității (Petre Sterian, Constanța, Vale).

Vocația și misiunea relatării, *cultivarea povestirii,* reprezintă pentru scriitor termenii principali ai poeticii confesate în cîteva prilejuri. Marin Preda are conștiința creatolui de valoare, de unde și sentimentul demnității scrisului, al încrederii în destinul culturii și al artei chiar și în momente potrivnice valorilor spiritului.

Prozatorul e conștient, spuneam, de sensul adevărat al scrisului, considerîndu-se pur și simplu prozatorul, *autorul unor povestiri despre oameni.* E semnul de mare noblețe al autorului de istorii epice: „Fiindcă de la Homer încoace există oameni care simt nevoia să povestească altora faptele oamenilor și fiindcă s-a observat că există oameni pasionați să le asculte". Mărturisirea fusese făcută în *Viața ca o pradă* iar reluarea aceleiași idei în comentariile personajului principal din *Cel mai iubit dintre pămînteni* atrage atenția asupra obsedantei conștiințe proiectate de condiția prozei: „Oamenii au nevoie să ia cunoștință de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut la vechii greci". Destinul prozei e afirmat de un narator care trăiește de fiecare dată (în eseu, în reflecții de moralist, în „Convorbirile" cu Florin Mugur etc.) plăcerea nedisimulată, imensa voluptate a povestirii despre om și despre faptele acestuia. Povestirea, independent de structură și de proporții (povestire propriuzisă, nuvelă, schiță, roman, eseu argumentat prin fapte), este un semn complex și revelator al culturii (prin același personaj din roman scriitorul se va exprima: „Căci cultura e o formă de viață, prin care o colectivitate umană își exprimă forța creatoare"). La rîndul ei, cultura, ca text și ca mesaj cu infinite deschideri — se poate deduce —, își asumă comunicarea iar literatura se referă, prin natura limbajului ei, la un cititor situat, cum spune Marin Preda în *Viața ca o pradă,* „în lumea din care vrem să căutăm un înțeles". Încrederea în perenitatea creației precum și în posibilitățile scriitorului român („la scriitorul român marea confesiune e opera sa"), ideea că scriitorul deține funcții supreme, de reafirmat cu tărie și cu tenacitate („Scriitorii sînt conștiințe ale colectivității naționale"), că opera își descoperă vocația reală în adevărurile comunicate Lumii (relația organică dintre oameni și lucruri e relevată de un prozator care scrutează cu mistuitoare energie și inepuizabilă aplecare spre mișcarea infinitezimală a firii) sunt dominante ale crezului său literar. O poetică mai extinsă ca semnificații se des-

cifrează din eseuri și, fără ezitare, *Imposibila întoarcere* este un document programatic semnificativ în totul. Condiția și demnitatea scrisului, elogiul cuvîntului și al mesajului său angajat precum și statuarea unei legături consubstanțiale (literatură-istorie) interesează în gradul cel mai înalt pe Marin Preda. Romanul, notează el, „e legat de istorie și fără ea se asfixiază"; o istorie examinată lucid și privită cu o necesară detașare epică („Istoria — scrie Marin Preda în *Delirul* — e pasionantă după ce faptele care o compun au trecut...") e invocată de proza acestui creator *numai* în virtutea adevărului propriu creației și *numai* în funcție de magistratura operei și a comunicării sale specifice („iubitorii de adevăr — observă un personaj din *Marele singuratic* — au dreptul de a judeca istoria, dar nu alții").

Miron Radu Paraschivescu a însoțit protector debutul lui Marin Preda. Autorul *Moromeților*, la rîndul său, a trecut în lumea umbrelor la puțin după ce o carte dintre cele mai grave ale prozei românești apăruse sub semnătura sa. Ea va prezida debutul și demersurile altor generații. Fiindcă moartea este astfel o trecere și alte generații vor lua locul celor ce sunt prin Cuvînt și prin conștiința sacrificiului impus de creație. „Sîntem însă făcuți să nu putem concepe în noi înșine că am putea muri, să simțim adică, nu doar să gîndim, că murim în minutul acela, că totul s-a sfîrșit...". În „Jurnalul" lui Victor Petrini (vezi vol. II din *Cel mai iubit dintre pămînteni*) motivul morții e prezent dar nu credem că glosele înscrise în acest roman vor fi reluate pentru consonanțele lor tragice. La moartea lui Ilie Moromete, fiul său, Niculae, sosește în sat, privește chipul mortului și apoi „se rezimă de salcîm și deodată izbucni în plîns". Ne va obseda salcîmul lîngă care a plîns Niculae, așa cum ne vor obseda cuvintele ce deschid „Jurnalul" ultimului roman: „Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimîntător". În natură, moartea oamenilor care *au fost* printre copaci, printre ierburi și pomi, printre lanuri de porumb sau de grîu pare mai simplă iar ceremonialul mai sobru. La moartea lui Dumitru lui Nae *(Delirul)*, „Copii și fete tinere se urcaseră prin salcîmi și fetele plîngeau tot uitîndu-se la Dumitru..." Salcîmul ocrotește plînsul lui Niculae Moromete și crengile lui protejează copiii și fetele care asistă la înmormîntarea unui țăran. *Salcîmul* este la Marin Preda, cum se știe, un semn reluat prin extensiunea sem-

nificației. De la povestirea apărută în iulie 1942 în *Timpul* și care purta acest titlu *(Salcîmul)*, unde Tudor Călărașu se decide să taie salcîmul, martor al satului și semn esențial al acestui teritoriu străjuit de vechimea lui (natura se răzvrătește și se agită în clipa tăierii), la *Morometii (I)*, simbolul se proiectează prin alte corespondențe existențiale. În zori, Ilie Moromete, însoțit de Nilă, începe tăierea salcîmului, — copac al satului, martor și păstrător al celorlalte semne nescrise ale vieții și morții. De scoarța salcîmului își lipeau copiii obrajii fierbinți iar florile lui erau tot ale copiilor. Se aud, în ceasul acestei pierderi (o moarte în natură), cocorii trecînd, iar din cimitir pătrund bocetele femeilor. E într-un ceas de taină al primăverii și al naturii redeșteptate. Și cu toate acestea, *salcîmul* moare anunțînd lenta prăbușire a Satului, a familiei, a unui spațiu asediat și amenințat. Ilie Moromete a murit „înainte să se lumineze". Marin Preda trece în lumea Logosului *„în înaltul salcîmilor"*, continuînd să lumineze prin creație și prin ceea ce el însuși numea „flacăra cugetării". Să-i păstrăm amintirea prin demnitatea cugetării și a scrisului.

3

Marin Preda și căutarea sensurilor lumii

Păstrăm, amplificate pînă la obsesie și comunicate prin mijlocirea unor personaje dominate de spiritul lucidității și al reflexivității, confesiunile lui Marin Preda despre sensul scrisului și despre natura operei literare. Cred că nici un scriitor român contemporan nu a trăit mai patetic și mai neliniștit acea stare generatoare de adevăr artistic și de conștiință a responsabilității precum autorul *Morometilor*. În căutarea semnelor simple, intime și autentice ale întîlnirii cu cititorul — destinatarul creației —, scriitorul are numeroase experiențe care avertizează, anunță și afirmă prezența cititorului. De aici și declarația, programatică în fond, născută din tulburătoarea apropiere de respirația intimă a cititorului „luat cu noi și dus în lumea din care vrem să căutăm un înțeles".

Iată o sintagmă de natură să proiecteze asupra întregii sale creații semnele esențiale ale scrisului și ale unei fundamentale atitudini. Conștiința celui care smulge lumii adevăruri destinate unei colectivități alcătuite din ființe capabile să intre în legături decisive cu creatorul. Obiectul creat (opera) își inaugurează viața, imprevizibila, extraordinara și cuceritoarea aventură, prin cititor, el însuși angajat în descoperirea evenimentelor ce aparțin unei lumi unde istoria, individul, sentimentele, revoltele și adeziunile sunt viața. Verbul utilizat de Marin Preda („a smulge") se referă nu numai la scriitorul aflat în încleștare cu viața și cu mărturiile acesteia, ci și la cititorul nu mai puțin implicat prin cultură și prin conștiință estetică și socială. Așadar, un simplu adevăr al teoriei literaturii (cititorul și metamorfozarea textului/obiectului în operă ce comunică) parcurge la Marin Preda un itinerar spectaculos, în sensul în care aventura creației și a convertirii operei într-un adevăr necesar reprezintă o veritabilă desfășurare de forțe intelectuale și emoționale. Așa ne explicăm, la fiecare lectură din textele lui Marin Preda, de ce prezidează mai presus de alte considerații teoretice ideea carteziană a cugetării riguroase, sceptice, dispuse la confruntări. Sunt verificări ale istoriei (în *Imposibila întoarcere* se spune în termeni categorici: „...romanul e legat de istorie și fără ea se asfixiază") și, mai presus de acestea, sunt examene ale rațiunii, ale ideilor niciodată alterate de timp, despre om și despre existența sa, despre neliniștea morții și despre fiorul indelebil al vieții.

Citînd, mai sus, din *Viața ca o pradă* și din *Imposibila întoarcere*, recitim, în cele din urmă, opera scriitorului, începînd cu *Întîlnirea din Pămînturi* și încheind cu *Cel mai iubit dintre pămînteni;* mai presus de alte elemente ale confesiunilor literare (*Convorbiri cu Marin Preda* nu e o carte izolată și singura în măsură să furnizeze informații edificatoare) scriitorul trăiește patetic sub semnul relației cu cititorul. Marin Preda este — suntem siguri — unul dintre rarii scriitori ai literaturii române pentru care finalitatea scrisului are o valoare de-a dreptul dramatică, absolută chiar. Interogînd și silind viața să răspundă și să dezlege înțelesuri, căutînd să dea răspunsuri și să argumenteze prin reprezentările cele mai elocvente ale vieții, Marin Preda are *vocația povestitorului* în căutarea adevărului și a evenimen-

tului (povestit) pilduitor. O spune altfel în *Viața ca o pradă:* „Fiindcă de la Homer încoace există oameni care simt nevoia să povestească altora faptele oamenilor și fiindcă s-a observat că există oameni pasionați să le asculte". Ce alte afirmații ar fi de căutat în textele scriitorului pentru a atrage atenția asupra conștiinței ce-și asumă lumea ca univers potențial al creației (narațiunii), lume, istorie, povestire și sens ce se adresează unei comunități. Sau, atras de aceeași idee în discursul epic al romanului *Delirul:* „Un om cînd povestește, el retrăiește totul în fața noastră, continuă Ștefan. Altfel de ce-ar povesti?" întrebarea devine decisivă, ca alternativă la lipsa de valoare și de semnificație a actului artistic. „Altfel de ce-ar povesti?" e întrebarea spiritului cartezian, neliniștitorului spirit, atît de caracteristic scrisului nostru încă de la Ion Budai-Deleanu și pînă la generația cea mai tînără de azi, pentru care literatura există în funcție de un destinatar pregătit pentru un proces amplu, complex și extraordinar ca valoare gnoseologică și ca atitudine ontologică, de redescoperire a semnelor lumii. Dincolo de cuvinte sunt sensurile și adevărurile despre viață și moarte, despre spiritul liber al ființei care contemplă pentru a se defini ca atitudine cugetătoare.

Într-un alt context, Marin Preda vorbea despre specificitatea comunicării literare, de unde și aserțiunea „Opera de artă e seducție". Cu alte cuvinte, e reamintită vechea constatare în virtutea căreia opera de artă atrage și convinge, seduce, identifică cititorul cu reprezentările operei, cu fascinanta ei forță de a imagina și de a produce sub specia ficțiunilor, pasionînd, captivînd. Naratorul se verifică, de aceea, prin forța relatării, prin scenariul imaginat și proiectat, elemente defel neglijabile, cum se știe. Dar depășind elementul narațiunii ce seduce/atrage, Marin Preda concepe literatura în funcție de un număr de categorii fundamentale, organic legate de o definiție superioară, modernă a creației literare. Primul termen este acela al miturilor și avem să înțelegem la autorul ciclului *Moromeților*, al romanelor *Marele singuratic, Risipitorii, Intrusul, Delirul* și *Cel mai iubit dintre pămînteni*, autor atît de legat de marii creatori de mituri ale lumii, un atare deziderat estetic; scriitorul obsedat de Balzac și de Dostoievski, de Gogol și de Tolstoi, de Thomas Mann și Rebreanu, de Camus și Malraux sau de

Faulkner crede în valoarea interpretativă a mitului, el însuși un univers recreat ca orizont și dimensiune istorico-evenimențială. „Orice cultură, națională sau continentală, sau care ocupă o mare parte geografică a lumii, — scrie Marin Preda — trebuie să-și creeze niște mituri, niște noțiuni de referință care să constituie o posibilitate de legătură între secolele care trec peste capetele oamenilor". Ideea e fundamentală și atît de pregnant argumentată în literatura lui Preda, în operele invocate într-un sistem intelectual de referințe spirituale și culturale.

Astfel înțelegem motivele unei creații înrudite cu cele mai de seamă ale literaturii lumii intrate în conștiința de cititor și de creator a lui Marin Preda. Cel care scria în *Cel mai iubit dintre pămînteni* că „O viață este totul și felul cum se desfășoară ea este adesea halucinant" avea conștiința unei esențiale antinomii a literaturii, pentru care viața și moartea (obsedanta pomenire a nuvelei lui Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*), familia, inexorabila disoluție a unor clase (țărănimea și drama ei istorică), degradarea unor raporturi și statuarea altora, comunicarea umană și grava înstrăinare a ființei ultragiate sunt dominantele unei opere memorabile. Într-o lume cu o polifonie desenată și în compoziția narativă (polifonia epică e una structurală și nu doar de ordinul compoziției) sunt cîteva motive convertite în teme epice și în scenariul unei opere construite pe dominanta unor personaje și pe memoria acestora (Niculae Moromete, Ilie Moromete, Ștefan Paul, Victor Petrini, Călin Surupăceanu etc.). Ele sunt satul și familia; cum reacționează oamenii în fața evenimentelor; necesitatea istorică și argumentele luciditătii ființei („Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cîtă necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte..."); suferința și asumarea conștientă a timpului și a lumii; adevărul și demnitatea. Lumea lui Preda e a bătrînilor, a mamei, a iubirii tîrzii a lui Moromete, a neliniștii și a aventurii spiritului ce dorește să afle. Să afle cu prețul vieții și al creației. E mesajul celui care a luat de mînă cititorul, arătîndu-i calea cunoașterii.

Privirea interioară a romancierului

Ocheanul întors (Editura „Cartea Românească", 1978) reprezintă pentru Radu Petrescu reîntoarcerea prozatorului la una dintre etapele formației sale. S-ar putea deduce din acest *Jurnal* tulburător ca sinceritate și ca demnitate a scrisului că e vorba de etapa esențială pentru universul unui scriitor care se pregătea — nu în afara timpului și nu făcînd abstracție de fervoarea autentică a creației — pentru viitoarele sale cărți. Cînd a apărut, în 1970, romanul *Matei Iliescu*, operă de analiză descinsă din experiența prozei lui Anton Holban și a Hortensiei Papadat-Bengescu, din *Cartea Nunții* a lui G. Călinescu (roman comentat în jurnalul scriitorului cu admirație!), se impunea cu siguranță indiscutabilă un prozator autentic. Volumele *Proze* (1971) și *O singură vîrstă* (1975) reconfirmau aceleași calități, doar că sub aspectul scriiturii, al naturii discursului epic și al corespondențelor Radu Petrescu apărea mai deschis orizonturilor literare, fără ca acestea să trădeze constante afinități: G. Călinescu, Mateiu I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Marcel Proust.

În *Proze*, alături de texte — pomenite în *Ocheanul întors* — precum *Didactica nova* și *Sinuciderea din Grădina Botanică* se află și un *Jurnal*, unde scriitorul a transcris impresiile experienței sale de profesor într-un sat din zona Bistriței transilvănene. Nu altceva este *Ocheanul întors* sub aspect strict cronologic și ca moment relatat prin succesiunea notelor revăzute. Altele sunt proporțiile acestui jurnal, în care creația și lecturile produc — indirect — romanul unei personalități aflate în căutarea propriului său destin, descoperind în lecturi, numeroase și severe ca disciplină și profunzime, căile ce duc spre creație și spre confruntările esențiale ale scriitorului. Direct, deschis și cu o luciditate de romancier ce-și asumă adevăruri existențiale, Radu Petrescu notează febril sau cu o cenzură supremă; recitește construind („Lumea se recompune în jurnalul meu"), întîmpinînd prin demersul introspectiv propriu romancie-

rului întrebările unui *dublu* al personalității sale, un dublu aliat vocii și privirii interioare a scriitorului în perpetuă luptă cu îngerul, ca un Iacob neliniștit de puterile ascunse ale creației și ale existenței. Singurătatea satului de munte, efortul de a reface printr-un exercițiu superior momente anterioare, trăite cu intensitate; sentimentul că acest jurnal este suita unor note compuse pentru el însuși, ne permit să ne facem o idee despre natura și mecanica textului. Considerat un „jurnal oniric", probabil în sensul în care confesiunea înregistrează fără rezerve diagrama tuturor stărilor, autorul teoretizează totuși, ceea ce înseamnă că nu a exclus (cum e și firesc) eventualitatea întîlnirii cu textul prin publicarea lui. „Fără o bună doză de monotonie, jurnalul se transformă în ziaristică de senzație", scrie scriitorul, urmînd parcă preceptele unui Anton Holban; monotonia fiind, în fond, aparentă și reprezentînd, cred, posibilitatea de a produce un discurs obiectivat, analitic, în spiritul literaturii camilpetresciene. Tot acum e de reprodus un alt pasaj: „Jurnalul, ca istorie a vieții, e o iluzie"; cu alte cuvinte ambițiile sunt de căutat în capacitatea însemnărilor *de a înregistra fragmentar, într-o compoziție mai suplă și mai deschisă, fișa de temperatură a unei ființe ce se confesează făcînd — prin convenție — literatură de analiză în cel mai riguros înțeles al cuvîntului.* Nu un *Bildungsroman,* ci un *Jurnal* al personalității neliniștite și cutremurate de impulsurile creației este *Ocheanul întors,* reprezentare în oglinzi paralele a destinului literar al scriitorului.

Într-un jurnal ca acesta, banalul și „monotonia" existenței nu sunt excluse; ar fi de văzut dacă nu e vorba de reafirmarea unei poetici a prozei, desprinse din experiența literaturii autenticiste: „De dimineață, fericit, umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea (...) la ora 1 cumpăr un kilogram de carne de oaie..." Ostentația unor note de tipul celei de mai sus provine, desigur, din dorința de a realiza prin compoziție contrastantă mișcarea unei existențe plasate într-un context în care viitorul său monolog să obțină, cu atît mai evident și mai frapant, caracterul de *jurnal confesiv,* de *jurnal de creație* sau de *jurnal al lecturilor.* Notele sugerează vibrația interioară și finețea observației prin care autorul transgresează deliberat datele imediate, nesemnificative. Autoanaliza lucidă, defel rece însă, și discreția observației surprind cele mai fine

nuanțe: „Petriș. Lupt cu dorința de a-mi solemniza plecarea din București, de a proba unui eventual cititor că poetul etc.“ Literatura se impune în acest jurnal împotriva voinței scriitorului (aparent) și confesarea unei stări („supărătoarea dualitate a firii mele“) include, la un moment dat, textul în creația epică de tip Anton Holban. Căci *Ocheanul întors* este și transcrierea atitudinii unui ins îndrăgostit, obsedat de o femeie (Ea), scriind prin deliberata abstragere a autorului de la fiorul sentimental din cînd în cînd regăsit („Ce mă caracterizează e nesimțirea completă. Pot fi despărțit de ea, cînd ea este lumea?“). Scriindu-și jurnalul, Radu Petrescu trece prin stările mărturisite, prin efortul analizei totale, de eroul lui Anton Holban din *Ioana*, trăind aceeași „disperare delirantă“ sau regăsindu-se prin lecturi și prin corespondențe inextricabile alături de Ea. Evocînd cu intensitate momentele („neliniști pentru tezaurul de imagini din mine“), *autorul confesiunilor este eroul unui roman indirect*, al unei pagini scrise sub imperiul vital al scrisului, al literaturii și al voluptăților infinite ale lecturilor.

Călinescian prin comportament, prin asociații neașteptate, are îndrăzneala fantezistă a corespondențelor lui G. Călinescu (o femeie prețioasă întîlnită: „I-ar fi dat leșin lui Diderot sau lui Stendhal“). Plonjînd în trecut, refăcînd amintirile și controlînd prin discurs și compoziție mecanismul rememorărilor, Radu Petrescu *re-face* mai vechi amintiri în ipostaza romancierului format la școala lui Proust, a Hortensiei Papadat-Bengescu sau G. Călinescu din *Cartea Nunții*. Tot asemeni lui G. Călinescu, autorul *Ocheanului întors* (regăsim, în poetica declarată sau în cea implicită a scriitorului, gustul pentru Mateiu I. Caragiale, pentru scrisul unor predecesori precum Miron Costin, C. Sion, Ion Ghica, C. Negruzzi, N. Filimon, scriitori atrași de Cuvînt, de culoare și de policromia cuvîntului, de infinitele sale conotații) este un voluptuos al culorilor, al peisajului incendiat de nuanțele violetului; descrie cu rafinament, nu fără asocierea unor pictori (Cézanne, Pallady), compunînd cu o știință a compoziției și cu o savantă distribuire a elementelor cromatice (apusuri de soare în tonuri violete, siluetele vitelor „parcă efigii într-un fildeș străvechi“; o fină descoperire a lucrurilor, revelarea culorilor ce dobîndesc deodată o aură copleșitoare etc.). O uimitoare disponibilitate pentru peisaj și pentru arta descripției produce la scriitor stări de

exaltare: „Doi nori lungi și înguști, de culoare violetă, m-au făcut să înnebunesc de fericire". Ca la G. Călinescu, peisajul capătă o animație absolut inedită: „seara la 6 cerul este o placă de argint și porcii pe drum sînt violeți".

Dar Radu Petrescu a scris un *jurnal de creație* iar însemnările despre lecturi se înscriu în același context cu referințe multiple și cu o ordonare într-un discurs specific unei confesiuni literare: este *poetica* unui scriitor inteligent, trăind lumea ideilor nu prin detașare de realitate, reîntorcîndu-se în universul cărților pentru a întreprinde mai apoi, prin asumarea unei responsabilități superioare, călătoria spre creație; „ocheanul întors" al privirii scriitorului e astfel descifrabil, ca într-o *extraordinară aventură a lecturii și a formației unui scriitor*. În linia lui Camil Petrescu, Anton Holban, M. Sebastian, Mircea Eliade sau, azi, Mircea Horia Simionescu, trăind cu devoțiune bucuria creației și a lecturilor, Radu Petrescu este un prozator pentru care spațiul livrescului nu atrofiază lucida privire spre lumile autentice ale creației. Lecturile sunt acte de generos efort intelectual; ele decid natura interpretărilor, surpriza și satisfacția asociațiilor. Mai mult, din lecturi se deduce poetica scriitorului cu afinitățile și direcțiile propriului său scris. Gustul pentru precursorii literaturii de analiză (Doamna de La Fayette, Laclos și al său roman *Les Liaisons dangereuses*), cultul pentru Racine (ca și la eroii lui Anton Holban și la autorul *Ioanei*), Balzac și Flaubert (îndeosebi Balzac este comentat, transcris sau reluat printr-un pasaj anume); moraliștii, printre care un regim privilegiat îl are La Bruyère; Stendhal și *Război și pace*, romanul lui Lev Tolstoi; Jurnalul lui Jules Renard, ca și Jurnalul fraților Goncourt, Tasso și Petrarca, iar mai presus de aceștia *Iliada* lui Homer, citită aproape didactic, erudit, cu pătrunzătoare observații prin sublinierea raporturilor dintre lectură și redescoperirea textului clasic; Mihail Sadoveanu sau, semnificativ, Miron Costin, al cărui *Letopiseț* este privit cu disponibilitate pentru textul regăsit sub specia esteticului și a devenirii prozei românești.

Poetica prozei este poate aspectul cel mai deschis al *Jurnalului* lui Radu Petrescu. Alegerea sa este nu numai expresia unei stări astfel confesate, ci indiciul unei formații exacte. Interesat de aspectele compoziției, concepută, întocmai lui G. Călinescu, drept factorul esențial pentru discur-

sul epic, crezînd în romanul care produce personaje și acțiune, văzînd în Marcel Proust modelul absolut al unui prozator, Radu Petrescu este pe deplin avertizat în problemele teoriei prozei („o poetică de uz propriu"). El înțelege exact relația dintre reprezentări și sursele documentare ale romanului, acceptînd un echilibru necesar, în care ambii termeni acționează reciproc; observă criteriile realismului ca relație ontologică și gnoseologică (romanul e *în* viață!), producînd impresia de viață autentică și un sistem de personaje în cadrul unor referințe multiple („Raporturile dintre personaje sînt raporturi între lumi").

Scriitorul recitea *Iliada* sau *Letopisețul* lui Miron Costin, înțelegînd „modernizarea" prin lecturi modelate de operele de azi. Lecturile și comentariile sale sunt o *Poetică* și revelarea unei viitoare creații, căci — notează el nu fără o sugestie pentru... critică — „Viața artistului este opera". *Ocheanul întors* este o altă imagine a operei.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2

scriitori străini

lev tolstoi, malcolm lowry, gabriel garcía márquez

lev tolstoi

Inscripții la proză

Proiectele scriitorului pentru marea sa construcție epică înregistrează printre alte inițiative: lecturi numeroase și febrile din arhivele campaniei 1805—1812 (memorii, corespondență), parcurgerea unor lucrări de strategie militară, informații despre francmasonerie și cunoașterea directă a locurilor unde avusese loc, cu cîteva decenii înainte, bătălia de la Borodino, nu departe de Moscova. Nu sunt convins că Lev Tolstoi realiza, în ciuda acestui efort, consecințele epopeei sale pentru evoluția ulterioară a romanului „istoric". E sigur, însă, că prin *Război și pace* retorica romanului de evocare istorică este radical modificată; mai mult chiar, cred că retorica romanului, presupunînd strategia documentară a invenției, a ficțiunii, a relației dintre realul (istoric) și reprezentările literaturii, trece printr-un proces de disoluție. Ea este înlocuită cu o poetică a genului mai exact elaborată, mai conștientă de legile narativității, ale naratorului, ale spațiului epic, ale compoziției și ale transcenderii documentarului. Încă în *Povestiri din Sevastopol* sau în *Cazacii* se observă un fenomen demn de studiu mai întins: Lev Tolstoi încorporează evenimentul (istoric) în viața particulară a personajelor, în existența lor. Ar fi de văzut dacă nu este vorba de lecția anticilor. Eposul homeric *(Odiseea și Iliada)* este textul absolut exemplar al limitelor pînă la care datele unei veritabile ontologii a ființei sunt într-o

perfectă fuziune cu lumea din afară. Lev Tolstoi citea epopeea antică nu fără a-i confrunta sensurile și mesajul cu propria sa experiență.

În proiectul inițial, romanul s-ar fi intitulat *Anul 1805* și nu e exclus că ideea ar fi fost aceea a evocării moravurilor unei perioade din istoria societății ruse. Fără să contrazică o atare intenție, *Război și pace* devine epopeea unei societăți văzute ca istorie a unor ființe, ca mecanism social și uman, ca existență și ca univers interior descoperit nu prin măreția evenimentelor ci prin grandioasa desfășurare de destine. Viktor Șklovski sublinia, cu o anume înclinație spre generalizarea constatării sale: „...zdrobirea genurilor are loc pentru ca în mutația formelor să-și găsească expresia noile raporturi existențiale" (...) „cînd se schimbă o trăsătură a sistemului, are loc o schimbare fundamentală a întregii structuri" (*Despre proză*, 2, Univers, 1978), Romanul istoric străbătuse pînă la Tolstoi un drum sinuos iar experiența scriitorilor — extrem de bogată — nu era defel refractară afirmării unor forme noi. De la Walter Scott la Victor Hugo sau, anticipîndu-i structurile, de la poemul medieval la tragedia shakesperiană, inspirată din cronicile Angliei, literatura de evocare a avut revelația unei noi relații, în plan existențial, între evenimentul trăit și destinul implicat în faptele istoriei. Lev Tolstoi afirmă, însă, cu o pregnanță necunoscută pînă la *Război și pace*, conexiuni noi și raporturi inefabile între caracterul personajelor și evenimentele care răscolesc universul interior al personajelor. „*Război și pace* — notează același V. Șklovski în paginile de comentarii despre proza lui Tolstoi — poate fi definit într-o anumită măsură drept o sumă de caractere cercetate prin intermediul evenimentelor epocii" iar „necesitatea istorică, condiționarea istorică intră în raporturi complexe cu viața transsufletească a omului".

Mai exact și mai elocvent caracterizat pare a fi romanul ca *epos al lumilor interioare ale omului*. Sub semnul acestei dominante, structural justificate, *romanul lui Lev Tolstoi este epopeea unor lumi concentrice și a unor destine plasate în multiple interferențe și într-un perpetuu impact cu evenimentul ce generează așa-zisa istorie*. Altfel spus, eposul lui Tolstoi depășește monumentalitatea forțelor istorice declanșate de necesitatea istorică, de legile devenirii istorice, în favoarea unei grandori infinit mai impresionante: aceea

a raporturilor umane privite în dependența lor de faptul istoric trăit. Omul, însă, reprezintă termenul preeminent al acestei construcții narative. Cred că V. Șklovski avea dreptate considerîndu-l pe Tolstoi un creator *avant la lettre* al aventurii interioare de tip joyce-an. Minuția examinării (analiza) caracterelor nu exclude siguranța relatării și tentativa de a restitui epoca, deși poate ar fi de meditat asupra unei observații făcute de Balzac după lectura romanului *Mănăstirea din Parma* al lui Stendhal: „Lăsînd totul neprecizat — scrie Balzac într-o scrisoare adresată autorului romanului — în ceea ce privește realitatea, totul devine real; zicînd Parma, nici un cititor nu-și dă consimțămîntul" (*Corespondență*, Editura „Univers", 1978). Oare romancierul cucerit de ideea restituirii unei perioade revolute nu are de respectat aceleași principii ale poeticii genului, și anume de a produce o perspectivă profund realistă prin depășirea realului sub impulsul creației și, deci, al transgresării datelor imanente ale realității?

Să luăm ca termen al unei posibile antinomii artistice (deși poetica lui Lev Tolstoi demonstrează contrariul) nuvela *Moartea lui Ivan Ilici*. În ciuda prăbușirii în spațiul unei singure existențe (viața și moartea eroului), nuvela produce aceleași constatări: întocmai eposului din *Război și pace*, mecanismele vieții, dialectica și implicarea destinelor (interferențele existențiale) sunt aceleași și avem de urmărit procese identice sau similare. Istoria unei ființe/a unor ființe reprezintă coordonarea superioară a prozei scriitorului. Viața privată și viața socială, istoria externă și cea internă sunt termeni inseparabili ai unei deveniri care este extraordinara aventură ontologică a lumii. Fapt este că recunoaștem în structura generală a operei precum și în dispunerea părților și capitolelor raporturi înrudite: evenimentul și destinul alternează, se conjugă, se despart pentru a da impresia covîrșitoare a vieții. Structurile narative sunt modelate de raporturile interumane și de relațiile dintre istorie și personaje. Romanul epopeic pretinde perfecta corelare a tuturor părților, interdependența acestora și prezența unei dominante generatoare a eposului. *Război și pace* este o astfel de compoziție narativă în care seriile se organizează prin alternarea unui spațiu convențional; în cadrul acestuia destinele se întîlnesc și se înscriu în legături multiple cu spațiul evenimentului istoric. Viața interioară și cea externă

sunt două mari spații alternate ale unei dialectici constant desfășurate. Compoziția își asociază și o cronologie a evenimentelor, o cronologie situată în subsidiar dacă o raportăm la valoarea evenimentelor trăite de personaje.

Primul element al acestei construcții este *regizarea spectacolului* la care participăm: scriitorul organizează astfel de spectacole precum seratele, balurile, recepțiile în saloanele nobiliare ale Moscovei sau ale Petersburgului. E locul unde se întîlnesc personajele sustrase mai apoi planului general pentru a fi plasate într-un prim-plan revelator. Suntem în iulie 1805 la începutul romanului și opera se deschide cu serata Annei Pavlovna Scherer. Există o ordine dirijată a intrărilor „în scenă", un mecanism al portretului și o admirabilă cunoaștere a efectelor de apropiere și de îndepărtare a figurii (Liza Bolkonski, Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski sunt printre primele personaje cunoscute și prezentate, avînd să joace mai tîrziu rolul de protagoniști principali ai acestui mare spectacol uman). La fel procedează Tolstoi cu suita de „tablouri" consacrată familiei Rostov, unde apariția Natașei Rostova este regizată prin concentrarea tuturor celorlalte personaje asupra acestei „intrări" văzute în funcție de condiția de mai tîrziu (tragică) a personajului. Decorul se modifică, urmînd acela de la Lisie-Gorî (familia Bolkonski) și realizăm că ne aflăm, în acest mecanism epic, nu departe de formula balzaciană a alternanței relativ riguroase de planuri care mediază relații între universul exterior și lumea interioară a caracterelor. Nu este lipsită de o anume semnificație compozițională și, în consecință, influențînd structura romanului, destinația unor componenți ai acestuia, că aproape toate evenimentele — notate prin derularea anilor 1806—1812 — sunt anunțate de atari scene vaste unde mișcarea și plasarea personajelor este mai edificatoare, mai riguroasă, ca ordine și cauzalitate. Există, de altminteri, o obsesie a spațiului, a păstrării duratei (timpului), ca în paginile ce anunță anul 1806, situîndu-ne tot în casa Rostovilor, odată cu reîntoarcerea lui Nicolai Rostov: *„Totul era ca altădată"*. Constatarea lui Nicolai sugerează, potrivit cu legile eposului, schimbarea și prăbușirea acestui timp prin ulterioare seisme.

Război și pace devine, pe măsură ce avansăm spre evenimentele cu semnificații dominante, cel puțin în ordine istorică, o compoziție unde alternează, într-o schimbare pa-

tetică și dramatică, imaginea vieții interioare cu cea a evenimentelor situate în cronica vremii. Unitatea acestor nivele este dialectică, acceptînd impactul și opozițiile, trecerile apocaliptice și desfășurările simfonice ale vieții (moartea Lizei Bolkonski; convertirea lui Pierre Bezuhov; revenirea lui Andrei Bolkonski). Aproape programatic, conformîndu-ne poeticii acestui tip de epopee, *cronica evenimentelor se metamorfozează lent, într-un proces ce-și asociază argumente diverse, în istoria (cronica) vieții private (interioare) a oamenilor*. Istoria nu suprimă agitația ființelor, aspirațiile și demersurile lor; istoria este un agent al acestui proces, în care oamenii își asumă propria lor devenire, trăind spectacolul neliniștilor, fericirilor, spaimelor, gravelor destăinuiri ale vieții și morții. Suntem în 1808 cînd „împăratul Alexandru plecă la Erfurt în vederea unei noi întîlniri cu împăratul Napoleon...“ iar „În tot acest timp, viața de toate zilele, *viața cea adevărată a oamenilor*, cu grijile lor reale — sănătatea și boala, munca și odihna — cu aspirațiile lor spre gîndire, știință, poezie ori muzică, și cu iubirile, prieteniile, aversiunile și pasiunile lor, *își urma ca întotdeauna drumul*...“ (s.n.I.V.). Aglomerarea faptelor ce țin de „viața de toate zilele“, singura esențială în optica acestui creator de epos (!), permite alternarea unor tipuri diferite de discurs epic: de la cronica Naratorului la jurnal (fragmente din jurnalul lui Pierre Bezuhov) sau la reflecția unui nou Narator cu rol definitiv marcat. Cronologia este continuată și supravegheată de același mecanism. Suntem în anul 1810 (balul dat de un demnitar „din epoca Ecaterinei“) și alte raporturi apar între protagoniști (Andrei Bolkonski — Natașa — Pierre), pentru ca în *Epilog* să înregistrăm acest început de cronică: „Trecuseră șapte ani de la evenimentele anului 1812. Marea agitată a istoriei europene se retrăsese la loc între malurile ei...“ În realitatea romanului, însă, istoria devine secundară în raport cu evoluția personajelor și cu destinul lor. Viața, moartea, suferința, revelația marilor experiențe existențiale sunt mult mai bogate în substanța lor umană și conferă istoriei patetismul și veridicitatea cea mai profundă. V. Șklovski definea astfel mecanismul cu totul nou al lui Lev Tolstoi: „În artă, contemplăm viața și ne contemplăm pe noi înșine printre alte fenomene exterioare nouă, în cadrul unui nou sistem; sistemul acesta constituie simultan o oglindire reală a realității

și totodată ceva creat de conștiința mea". Realismul lui Tolstoi, spuneam, ține de această explorare și contemplare a microcosmosului, în măsură să devină prin legile inexorabile și aparent inextricabile ale vieții macrocosmos și istorie esențială. Cînd Pierre Bezuhov se decide să asiste la bătălia de la Borodino, impresia e, la început, că se reeditează itinerarul lui Fabrice del Dongo, plecat spre trupele lui Napoleon și spre întîlnirea cu împăratul (trecînd prin Paris, spre Belgia, martor al bătăliei de la Waterloo; ascultă cuvintele soldaților, femeilor; îl observă pe mareșalul Ney). În realitate, altfel decît Stendhal sau decît Victor Hugo *(Mizerabilii)* sau Thackeray *(Bîlciul deșertăciunilor)*, Tolstoi face din capitolele XIX—XXXIX o istorie aproape autonomă, cu reîntîlniri, planuri diversificate, voci (e una dintre primele încercări de a produce polifonia epică, nu în sensul dobîndit de această formulă în analiza romanului lui Dostoievski: vocile personajelor și multiplicitatea monologurile interioare). Nu lipsesc, la Tolstoi, riguroase transcrieri din arhivele războiului (harta operațiunilor), comentarii extrase din cărți, dar mai presus de acestea sunt etapele drumului străbătut printre oamenii care au rămas aceiași, cu viața lor defel patetică și eroică.

Lukács G. reținea dintre reflecțiile incluse de Narator în corpul romanului pe una dintre cele mai semnificative; Tolstoi notează într-un comentariu ideea cea mai însemnată pentru înțelegerea structurii și viziunii epopeice: oamenii au continuat să fie absorbiți, în mijlocul celor mai grave evenimente istorice, de propria lor viață, de interesele lor personale. Nu eroii de mare rezonanță au determinat mersul evenimentelor reale; esențială rămîne relația oamenilor obișnuiți cu evenimentele propriului univers, defel spectaculos. Istoria este acest curs anodin de evenimente mărunte. Culoarea epicii e dată de acești oameni mărunți, de prezența și de demersul lor. Ei își asumă istoria în sensul cel mai profund al cuvîntului (vezi Lukács G., *Romanul istoric*, Editura „Minerva", 1978). Absorbiți de evenimentele lor, ei nu sunt absolviți de răspundere, trăind patetic prin simplitate, prin veridicitatea faptelor.

Sunt de aceea convins că, în ciuda marilor diferențe de viziune, structură, compoziție și discurs epic, poetica lui Lev Tolstoi este foarte precis exprimată prin *Război și pace* și prin *Moartea lui Ivan Ilici*. În nuvelă, revelația eșecului,

spaima și neliniștea morții, angoasa sfîrșitului și leit-motivul unei prăbușiri existențiale (nu tragice!), pot fi asociate perspectivei ontologice din roman. Moartea lui Oscar Thibault din romanul lui Roger Martin du Gard sau moartea fără glorie a eroului lui Dino Buzzati din romanul *Deșertul Tătarilor*; țipătul lui Oscar Thibault („Niciodată n-am putut iubi! Pe nimeni, nu, niciodată!"); spaima de moarte și sfîrșitul Lenorei din *Drumul ascuns*, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, nu egalează cumplita revelație a deșertului interior, a unei vieți cheltuite inutil, fără sens, fără bucurii și fără satisfacții autentice, care caracterizează destinul lui Ivan Ilici Golovin, consilier la Curtea de apel, mort de cancer la patruzeci și cinci de ani. Realismul lui Tolstoi este clasic, anunțînd infernul lui Kafka, tăcerile lui Beckett (istoria familiei, ascensiunea, ideea binului simț, a cumpănirii, a acelui *comme il faut* demolat de realitate...). Nu rămîn din zvîrcolirile lui Ivan Ilici decît izolarea, singurătatea (accentuate de prezența lui Gherasim) și neliniștea celui care se apropie treptat de moarte și de ultimele ei țipete. Căci leit-motivul real al cărții e exprimat astfel: „Poate că n-am trăit cum se cuvine" și „Cum să trăiești?". Acestei ultime întrebări are să-i răspundă convins — fără ezitare — de sensul profund al artei și de valoarea comunicării: „...unul din mijloacele necesare de comunicare, fără de care omenirea n-ar putea trăi".

malcolm lowry

Exerciții pentru o poetică a romanului

Inițiere în lectura romanului. În *Prefața autorului* (septembrie 1948) la ediția în limba franceză (vezi *Au-dessous du volcan*, Paris, Gallimard, 1959, 1973), precizarea că romanul reclamă un cititor dispus la efort și, prin urmare, la descifrarea simbolurilor complicate (esoterica incifrare a semnificațiilor) este reluată și comentată de interpreții acestei rare cărți ce se situează printre operele fundamentale

ale literaturii secolului XX. Scriitorul însuși, probabil avertizat de reacțiile editorilor (cartea a fost acceptată de o editură engleză în 1945 și difuzată abia în 1947), de pretențiile acestora (corecturi, reducerea numărului de capitole de la 12 la 6), s-a adresat cititorilor cu destule precauții, toate avînd să anunțe lectura dificilă și asumarea unei îndatoriri ce depășește obișnuite exegeze pe marginea unor opere considerate anevoioase sub aspectul scriiturii, al discursului și al tipului de discurs, precum și sub acela, mai important în cele din urmă, al revelării sensurilor aflate în straturile de adîncime ale creației epice. Dorind să înlesnească accesul spre carte — inițierea este aici o necesitate ce întrece cunoscute căi spre stăpînirea unor structuri, ca în cazul lui *Ulysse* al lui James Joyce sau al romanelor lui William Faulkner —, scriitorul parcurge, tematic, romanul, atrăgînd atenția asupra semnificației globale a primului capitol. Cît de preocupat este prozatorul de șansele lectorului său o dovedește insistența de prefațator atent la discurs, la prezența unuia dintre factorii principali ai mersului acțiunii, îndeplinind funcția de „actant" în cea mai directă accepție conferită termenului de către A. J. Greimas: cineastul Jacques Laruelle. Orașul Quauhnahuac, situat în apropierea vulcanilor Popocatepetl și Ixtaccihuatl — simbolica apropiere dintre două ființe ce se simt atrase prin Iubire, fiind condamnate definitiv să vegheze unul în fața celuilalt —, Mexicul și peisajul său tragic, uman și natural, sunt componenți inseparabili și organici ai viziunii generale prezidate de marile motive ale existenței tragice, ale amenințării Morții, ale aspirației la fericire și, deci, la Viață, ale Iubirii, termen emblematic al unei cărți simfonice, profunde precum inițierea în căile cele mai ascunse ale cunoașterii umane.

Mexicul este — scrie în *Prefață* Malcolm Lowry — „locul ideal unde se plasează lupta unei ființe împotriva puterilor întunericului și ale luminii" (op. cit., p. 26). Dualitatea și antinomia sugerate de cei doi factori: întuneric/lumină extind sfera simbolurilor la relații general-umane de tipul Viață/Moarte, demers cognitiv fundamental, permanent; căile Iubirii, tragicele umbre ale imposibilității de a comunica; Infernul singurătății; drumul (motiv constant!) al cunoașterii, al culpei, al remușcării și al absolvirii aparțin acestui cuprinzător spațiu tematic al primului capitol dintr-un poem construit pe principiul omologiilor inițiatice, esoterice, cu

texte ca mitologia greco-latină, miturile creştine ale Vechiului-Testament sau Cabala (cifra 12 corespunde numărului de capitole; itinerarul tragic al eroului, consulul Geoffrey Firmin, al lui Yvonne şi Hugh, însoţiţi pentru scurtă vreme de Jacques Laruelle, durează 12 ore, iar durata, prin rememorarea iubirii, a întregului curs străbătut de cei doi, Consulul şi Yvonne, este de un an...). În fond, temele mari ale romanului *La poalele vulcanului* sunt enunţuri fundamentale despre destinul fiinţei tragice, despre cunoaşterea căilor Binelui şi Răului, alternativele existenţiale care îmbrăţişează infinitele laturi ale vieţii şi ale morţii. Autorul cărţii invită la a doua lectură nu numai pentru că sensurile ascunse, şi exprimate prin simbolurile unor texte esoterice ar fi greu de deslușit, ci şi pentru că prin lecturi noi cartea se dezvăluie unei judecăţi de valoare superioare. Romanul lui Malcolm Lowry este o construcţie narativă circulară (cele 12 capitole şi simetrica ordonare a motivelor desfăşurate simfonic ca teme şi leit-motive) concepută ca discurs narativ pluriform, avînd un Narator în permanentă modificare de unghi şi de atitudine şi cerînd crearea unui spaţiu al narativităţii unde acţiunea noastră asupra *contextului* (descifrarea unui tip de discurs şi a unei comunicări bazate pe permanente straturi conotative) e de natură să lumineze semnificaţiile.

Acest roman-poem al cunoaşterii, amintind *Ulysse, Doctor Faustus, Iosif şi fraţii săi* şi ciclul narativ al lui Faulkner, are semne călăuzitoare ale lecturii noastre. Ca şi în *Cabala,* „Arborele vieţii" cu ramificaţiile acestuia, cu dualismul forţelor şi cu opoziţia reprezentanţilor Binelui şi Răului, cu semnele acelui teritoriu interzis (Grădina) şi ale Arborelui Cunoaşterii, ale interdicţiilor, reprezintă, într-o structură simbolică (poetică), sensul general al aspiraţiilor umane, al suferinţelor şi al căutării frenetice a fericirii prin Iubire, prin anularea interdicţiilor. De aceea, în roman fiecare semn devine nu un simplu semnificant sau un simplu generator de semnificaţii, ci un simbol, un sistem de semne, cu o deschidere şi cu o conotaţie ce pretind, într-adevăr, o lectură nouă şi o iniţiere în acest text al simbolurilor autenticei poezii.

Structură şi semnificaţii. În *Postfaţă* la versiunea franceză a textului, Max-Pol Fouchet atrage atenţia asupra structurii muzicale a romanului lui Lowry, în sensul în care o structură unitară şi omogenă reprezintă un tot ce orga-

nizează un număr de părți subordonate, fiecare avînd, însă, un rol esențial, absolut necesar pentru orchestrarea întregului. Realitatea este că romanul e străbătut de un motiv dominant, acela al aspirației înfrînte la fericire prin iubire și prin cunoaștere, motiv exprimat și dezvoltat prin alte enunțuri în egală măsură importante pentru înțelegerea sensului general, structural al operei. Motivul biblic sau cel inspirat de reprezentările inextricabile ale Cabalei; referințe literare și spirituale, în general, unele cu valoare de semnificant amplu (*Divina Commedie* a lui Dante și drumul prin cercurile Infernului lui Geoffrey Firmin; acompaniamentul versului dantesc); Melville, scriitorul invocat aici în mod semnificativ, sugerîndu-ne influența exercitată de autorul poemului *Moby Dick* asupra unor scriitori ca William Faulkner; J. Conrad și al său *Lord Jim*, erou cu o existență asemănătoare, cel puțin în aspectele ei strict exterioare, cu a Consulului; Dostoievski și Tolstoi, dar mai cu seamă — vom vedea — Gogol, sunt asociate unor semne ce devin simboluri sau exercită fascinația conotativă a simbolurilor. Poate că mai presus de aceste referințe investite cu funcția unor semnificanți generali, asocierea destinului faustic este necesară și clarificatoare, operînd ca un dat esențial pentru destinul lui Geoffrey Firmin, biată ființă cutremurată de iubire și de dorința de a afla, apelînd la căile ascunse ale revelațiilor (eventuala explicare a etilismului, a viziunii generate de alcool). Dacă în aparență *La poalele vulcanului* este romanul luptei cu Îngerul și al înfrîngerii unui alcoolic incurabil, realitatea lecturii dezvăluie o operă profundă, consacrată atributelor esențiale ale omului: cunoaștere prin sacrificiu și prin Iubire, aspirație la fericire și descoperirea inexorabilului drum spre Moarte, după ce ființa a străbătut ciclurile și cercurile unui Infern care se poate chema Viață. Nu în afara Timpului, nu în afara istoriei evenimentelor (anul 1939; războiul civil din Spania, falimentul Münchenului, primejdia nazismului și fascismului etc.), romanul lui Malcolm Lowry este una dintre cele mai tragice istorii despre om. Această Cabală modernă (vezi Maurice Nadeau, ediția franceză, p. 14), operă ce provoacă inteligența și o obligă să construiască regulile sistemului de semne și ale simbolurilor închizătoare de sensuri, *Divină Commedie*, „beată", aidoma operei dantești și creației dostoievskiene, poem al suferinței și al ispășirii prin suferință, *La poalele vulcanului* are

în ea datele necesare unei reinterpretări din unghiul narativității și al poeticii romanului.

Urmărind destinul Consulului, descoperim un erou mistuit de pasiunea cunoașterii, un personaj ce se supune exercițiului cunoașterii (învață pe de rost partea filosofică din *Război și pace*); atras de aceea de sistemul de simboluri al Cabalei (simboluri ale cunoașterii). Geoffrey străbate itinerarul inițierii și al cunoașterii, avînd corespondent în drumurile prin orașul mexican unde s-a fixat și spre locurile esențiale ale cercurilor existenței lui (Arena Tomalin; potecile prin junglă, drumul spre moarte etc.). Beția însăși devine instrumentul special al inițierii în lumi secrete și în universuri interzise (studiază cărțile alchimiștilor; îl citește pe misticul german Jacob Boehme). Exercițiile savante, incifrate și complicate, ale acestor corespondențe cu sistemele de simboluri, alegorii și parabole ale Textelor nu sunt, însă, o gratuită desfășurare de semnificanți fără funcționalitate; scriitorul este mereu interesat de sensurile umane și de direcția demersurilor umane, de asumarea unei existențe tragice în impactul ei cu realitatea. Iată una dintre mărturii: „Dar este uluitor dacă stai să te gîndești cum spiritul uman — comentează eroul — pare să înflorească la umbra abatorului!" și probabil trebuie să înțelegem în acest comentariu spectacolul (vezi prin analogie Arena Tomalin și lupta cu taurul) lumii contemporane scriitorului, spectacol ce simte apropierea războiului. Privind Grădina, — semn al spațiului de unde este alungat și apoi supus interdicțiilor, Consulul își analizează „Oceanul de vest al sufletului său", continentul suferințelor, al torturii morale, aidoma unui Faust damnat sau unui Hamlet în așteptarea momentului suprem al Adevărului.

Scriitorul și-a precizat intențiile stabilind semnificațiile nu doar funcționale ale compoziției, ale structurii și ale ordonării poemului său, o *Divină Commedia* a unor succesive cercuri. Ele înregistrează orele și Timpul extins al destinelor treptat trecute prin motivele Paradisului pierdut, ale Purgatoriului și Infernului. Dar o precizare făcută de autorul romanului ne atrage atenția asupra unei înrudiri cu totul semnificative: poemul gogolian *Suflete moarte* și damnarea lui Cicikov pendulînd între Rău și Bine. Simbolurile din poemul lui Gogol, asociind prin extensiune motivele culpei și ale căinței dostoievskiene, se fixează într-o struc-

tură narativă ce alternează și stabilește tipuri diferite de discurs și planuri multiple ale Naratorului/Naratorilor. Intrăm în această lume de simboluri prin două enunțuri: primul numește prezența munților Mexicului („Două lanțuri de munți străbat republica oarecum de la miazănoapte la miazăzi...), cel de-al doilea, sugerînd un alt simbol al textului (Pădurea) prin denumirea hotelului (Cazino de la Selva); se stabilește Timpul exterior intrat în contact cu un timp ce se va desfășura mai tîrziu prin itinerarul (motiv dominant) eroilor: „Către înserat, prin noiembrie 1939, de ziua morților..." Și celălalt semn-simbol (moartea) aduce, încă din acest enunț amplificat prin detaliile aparent obișnuite, fiorul tragic al morții și al călătoriei, mit esențial și simbol al aventurii cunoașterii, al plecării, al dispariției și al contopirii. Un loc aparte îl deține spațiul tăcerii, interludiu al așteptării (discuția dintre doctorul Vigil și Jacques Laruelle, reîntoarcerea lui Yvonne), într-un acord simfonic și în ritmuri ce realizează reverberațiile aducerilor-aminte, reliefînd semnele miturilor fundamentale ale cărții. E Mexicul și sunt siluetele lui, eroismul și tragicul vieții; e mai apoi primul acord al drumului, — coborîre spre alte lumi a lui Jacques Laruelle, poem dantesc al trecerii spre noapte (cîrciuma — cantina; cinematograful și filmul etc.). De fapt primul capitol enunță temele și desenează semnele ce se vor dezvolta ca mari simboluri sau ca mitice semnificații ale unor destine. Intrarea în scenă a Consulului, a celorlalți „actanți": Yvonne și Hugh; „călătoriile" prin amintiri sau prin peisajul orașului (mînjii, cîinele, o cîrciumă ce se numește „La Sepultura", poematica traversare a cîmpului, spectacolul norilor etc.) fac parte din acest itinerar cu întîlniri neașteptate și cu un impact tragic între semnele emblematice ale textului organizat cu o supremă știință a acestui limbaj hieroglific, criptic, incifrat.

De la delirul etilic al Consulului (șarpele — cîinele), unde alternanța dintre real și halucinatoriu, dintre imaginile de coșmar și analiza teribilă a fiecărui sunet (articulat cu o migală și cu o știință a compoziției interne absolut unică) este savant concepută, cartea trece la experiența rară a decantării sintagmelor cu o conotație determinantă pentru dominantele structurii ei. Pădurea și Grădina, locuri și *topoi* ai unei lumi amenințătoare, oprite sau refuzate, degradarea Cuvîntului și alunecarea lui spre raporturi sintactice

noi, călătoria celor trei spre moarte (Consulul, Yvonne și Hugh) sunt sintagme esențiale. Capitolul întîi anunță temele (iubire, prăbușire, moarte, călătorie) și este dominat de prezența lui Laruelle (hotelul „Cazino de la Selva" = pădurea); el se încheie pe fundalul simbolicei rotiri a Roții luminoase (motivul vieții și al circuitului acesteia) și al sunetelor clopotelor („dolente... dolore!..."). Ultimul capitol (12) este al sfîrșitului lui Geoffrey și al Pădurii, al Paradisului pierdut („Le gusta este jardin? Que es suyo? Evite que sus hijos lo destruyan!"), al avertismentului tragic pentru o lume ce are de salvat propriul său univers, al sunetelor clopotelor în junglă, în drumul spre Parian, al cuvîntului auzit de muribund, cuvînt rostit de un bătrîn scripcar: „compañero", poate că avînd să semnifice ispășirea și reîntoarcerea, prin moarte și suferință, alături de oameni.

Orașul Quauhnahuac, intrînd astfel în mitologia creației precum teritoriul faulknerian, cu cele 57 de cîrciumi (cantinaș), popasuri pe drumurile „șerpuitoare", este semnul decrepitudinii, al teritoriului unde descompunerea e lentă și inevitabilă (hotelul în plină degradare, șoseaua americană, munții, — simbol al cuplului și al nostalgiei iubirii condamnate la veșnică așteptare „acea imaginare a perfectei perechi"), nostalgia munților Caşmirului etc. sunt simboluri ale unei mitologii născute din alegerea acestui *topos* care este pămîntul Mexicului. De altminteri, semnificanții — semne virtuale ale acestei mitologii și ale poemului lui Lowry — sunt de căutat mai întîi în acest spațiu natural și în reprezentările pe care le îmbracă diversele unități ale acestei structuri. În pregătirea simbolurilor, să reținem prezența vulcanilor, a perspectivei antropomorfice a scriitorului ce îmbrățișează în aceeași viziune elementele naturii (prevestitoarea furtună, vulturii, peisajul tragic; copacii morții... un plug părăsit...). Munții sunt mărturie pentru toți și în fiecare dintre cele 12 capitole privirea îndreptată spre cei doi vulcani este indiciul unei codificate comunicări de semnificații. Un astfel de semn este *barranca* — rîpa omniprezentă, obsesivă anunțare a prăbușirii —, iar pădurea, potecile prin junglă, caii, populează nu un decor ci spațiul unei mitologii ce poate fi numită *Divina Commedie* sau Univers dostoievskian.

În destinul lui Geoffrey Firmin, Consulul exilat în acest oraș mexican cu vestigii ale unei lumi defuncte, se recunosc

marile personaje ale literaturii. Lupta sa cu patima este lupta cu demonii și cu o lume de la care va abdica, lupta unui Don Quijote sărman și înflăcărat de fantasme dar și de dorința de a afla toate căile nestrăbătute — cele mai primejdioase — ale cunoașterii („De-aș ști măcar unde să mă duc!...“). Boala sa este a sufletului, a gîndirii și a neliniștei („proustieni scorpioni imaginari“), a dorinței de a se afla și de a se cunoaște pe sine („Dar cine-s eu, cum să-l găsesc pe acel eu?“). Un alt *Lord Jim* și cu totul, însă, o altă aventură a spiritului cutremurat de suferința cunoașterii și a tărîmurilor, unde accesul este o posibilitate de a încheia tragic, Consulul este simbolul unui om modern, un alt Adam al suferinței, al unei noi hiperbole a condamnării și căutării, al unei maladii ce este și a umanității sale. Demonii săi lăuntrici sunt ai unei generații și ai unui timp pe care scriitorul englez nu îl ignoră. Căci „ororile prezentului“ sunt anunțate, și în consecință sunt proclamate alte stări grave ale lumii cînd individul nu mai contează precum o simplă greșeală de tipar într-un comunicat... O lume fără sens, o lume a întunericului este imaginea creată de scriitor și explicația se află în epocă: amenințarea războiului, falimentul Münchenului, agresivitatea fascismului și crimele nazismului, eroismul Spaniei republicane și simbolica imagine a Mexicului, țară și ea cutremurată de evenimentele acelui an 1939. Iată de ce sensurile general-umane și simbolurile, înscrise într-o construcție uimitoare precum a Cărților ce l-au inspirat pe Malcolm Lowry, sunt de văzut în acest context. Și acesta e sensul unei lecturi atrase de o carte de simboluri și de semne, urmînd să le examinăm în acest eseu.

Personaj faustic, curtemurat de viziuni stranii, — neobișnuite și înspăimîntătoare universuri cercetate, în perpetuă luptă cu propriul său destin, Geoffrey Firmin, Consulul, este în romanul lui Malcolm Lowry o structură cu multiple funcții în sens strict semiotic. Ca sistem de semne, personajul lui Lowry asigură un uluitor spațiu pentru semnificanța generală a cărții, fiind mai mult decît un semn de încorporat în comunicare. El este semnificanță, deschizînd înțelegerii simbolurile Iubirii și ale Cunoașterii, ale inițierii (pătrunderea în tărîmurile greu accesibile ale cunoașterii umane). Drama acestui personaj, care acceptă lupta cu infernul său

interior, primind deliberat căderea și distrugerea prin alcool (cale a cunoașterii spre universuri interzise celorlalte instrumente de descoperire a adevărurilor), este a unui clovn tragic precum un Don Quijote modern („De-aș ști măcar unde mă duc!...") în conflict cu lumea și cu legile acesteia, suferind de o boală fără vindecare („boala nu e numai în trup ci și în acea parte din noi căreia-i spunem îndeobște suflet"). Simbolul și hiperbolica reprezentare a Infernului străbătut; căderea și înălțarea prin moarte, vedeniile și coșmarurile suferinței cunoașterii („proustieni scorpioni imaginari") sunt ale unui personaj-simbol cu infinite deschideri semnificatoare. Hiperbola Răului, a destrămării și morții („demonii îl stăpîneau"), vine din același sistem de semnificanți care desenează asumarea unei mari primejdii ce amenință demersul cognitiv al acestui Faust atins de *delirium tremens* (și acesta un semn al alternativei alese pentru atingerea pragurilor îndepărtate ale unor lumi necunoscute). Că într-adevăr Cunoașterea este sensul acestei căutări halucinante, ne dăm seama din marea diversitate de referințe literare; ele nu au ostentația trimiterilor livrești, ci vin din dialogul personajului cu un univers populat de tenebre, de coșmaruri, dar și de înălțimi precum vulcanii ce străjuiesc trecerea spre moarte și spre renunțare a eroului descins din Melville sau, alteori, din Edgar Poe. Poate nu e lipsit de interes să observăm că în viziunile proiectate pe ecranul amintirilor și al amăgirilor aflăm ceva din călătoriile imaginare ale „Crailor" lui Mateiu I. Caragiale. Un superb poem al evadării, al speranțelor și al teritoriilor cutreierate prin memoria eroilor e scris în capitolul al VI-lea al romanului lui Malcolm Lowry (dialogul Consulului cu fratele său vitreg, Hugh). „Dar cine-s *eu*, cum să-l găsesc pe acel *eu*" este leitmotivul acestui poem care e *La poalele vulcanului*, romanul unui personaj construit prin opoziții și prin includerea lui în spațiul tragic al Mexicului văzut de scriitorul englez, el însuși în luptă cu îngerul propriului destin.

Roman al unor vieți paralele, adică al unor personaje tragic paralizate în tentativa lor de a comunica și, deci, de a se realiza, *La poalele vulcanului* produce un grup de actanți ce se definește prin *opoziție*. Procedeul pune în va-

loare natura semnului și funcția personajului-semn: doctorul Arturó Diaz Vigil și Jacques Laruelle au un rol aparent secundar; cel de-al doilea, cineast dezabuzat și cinic, este termenul de opoziție pentru căile Consulului de-a lungul cercurilor propriului său Infern. La rîndul său, Consulul, „biet suflet *singuratic*", există în opoziție, precum un Don Quijote, cu Hugh, pribeag printr-o lume înregistrată în reportajele sale, ins dispus să se descarce verbal, ființă opusă gravului destin al lui Geoffrey, avînd, spre deosebire de Consul, nesinceritatea și o obscuritate a mobilurilor. Mai directă și mai evidentă sub raportul practicării procedeului plasării antinomice a personajelor (toate în raport cu Geoffrey și cu Yvonne) este relația Geoffrey — Quincey. Ultimul, vecin simbolic al Consulului, reprezintă lumea concretă, practică, realistă, limitată (Quincey, se spune, profesează o „real-politik", privind cu ostilitate tot ce scapă imaginației lui sărace, perspectivei lui *terre à terre*), adversară a transgresării imediatului, palpabilului. Nu mai puțin nefericit, Hugh, el însuși atras de marea Iubire (Yvonne), sfîrșește rătăcind ca și Yvonne, dar altfel decît Geoffrey, omorît pentru a încheia ciclul unui periplu tragic în cercurile Infernului dantesc ales drept alternativă pentru ultima și fundamentala experiență a ființei ultragiate. Fiecărui personaj scriitorul îi găsește un semn cu funcție simbolică avînd să fixeze, aidoma unei hieroglife, un element emblematic, — călăuză în destinul și semnificațiile actanților cuprinși în sfera semnificanților generali. E de reținut, de exemplu, capitolul al V-lea, unul dintre cele mai importante pentru semnificația cărții. În delirul său prelungit, în aglomerarea de imagini, de fantomatice siluete ale vedeniilor sale, Geoffrey se trezește, ieșind de sub imperiul acestor halucinante reprezentări de coșmar, în *Grădină*, (ea, precizăm, poate fi Paradisul pierdut în cadrul simbolisticii generale sau poate fi o altă față a Pădurii, a junglei omenești) unde îl întîmpină Quincey, ipostaza brutal opusă a visătorului, ființa care refuză jocul aprins al imaginarului și al visului. E termenul antinomic pentru „jungla" văzută de Geoffrey Firmin, atît de înrudită cu aceea din fantastica reprezentare a lui Rousseau-Vameșul. În ce privește Hugh, itinerarele sale sunt ale unei ființe neatinse de stigmatul catastrofal al suferinței, avînd însă conștiința unei existențe risipite: „Și-așa,

acum că mă apropii de a doua jumătate a vieții, neștiut, necîntat, și fără de ghitară". Din nou, ceva din destinul eroilor lui Mateiu I. Caragiale pare a pluti deasupra vieții unor personaje ce aspiră să evadeze fie în imaginar, fie într-un spațiu care conjugă geografia marilor înălțimi ale Asiei și enigmatica istorie a Mexicului străjuit de cei doi vulcani condamnați la o veșnică și tragică așteptare.

Semnele culturii. Textul romanului asimilează, prin încorporări multiple, sugestii numeroase în cadrul sistemului de referințe și de semnificanți destinați unei comunicări inițiatice cu atît de profunde înțelesuri în ordinea explorării și cunoașterii unui infinit uman. Referințele, în primul rînd cele literare, dar și altele, de natură spirituală (Textele fundamentale ale lumii, artele etc.), sunt și ele texte, straturi ale acestei păsiri înspre trepte noi ale cunoașterii. Ele sunt însoțitoarele discursului și o posibilitate de a declanșa incursiuni în zonele de umbră ale conștiinței atrase de Textul invocat. Astfel, plecînd de la „Hotel Cazino de la Selva", pe drumul spre Calle Nicaragua, Laruelle observă lumea din-afară printr-un agent literar, Edgar Poe: „*Intunericul* se lăsase, ori mai degrabă se prăbușise, aidoma ca-n cazul *Casei Usher*" (s.n. I.V.), lăsînd să creăm noi înșine prelungirea conotației ce sugerează prăbușirea, prevestirea tragică și disoluția inevitabilă a unei lumi. Malcolm Lowry apelează la actanți pentru a stabili referințe și corespondențe necesare: Laruelle observă la Consul similitudini cu Lord Jim, eroul lui Conrad.

Socotindu-se, într-o scrisoare delirantă, destinată lui Yvonne, „un poet frustrat", Consulul este de fapt *poetul*, eroul tragic al Iubirii cîntate într-un poem sfîșietor, ca într-o „Cîntare a Cîntărilor" de o rară și sfîșietoare frumusețe. Căderea și agonia, moartea eroului, ce acceptă să fie devorat de calea aleasă, sunt ale unui nou Cavaler al Tristei Figuri, la care el însuși trimite. Aminteam de Henri Rousseau-Vameșul, menționat în coșmarul său alcoolic; cea mai pronunțată referință este a operei dantești, *La poalele vulcanului* fiind *călătorie* și experiență unică în marile ipostaze ale lumii, figurare a trecerii de la viață spre moarte și itinerar al încercărilor ființei. *Simbolurile mării,* ale călătoriei și ale experiențelor unice, aflate în Melville (pomenit în sistemul de referințe al personajelor), sunt organizate ca în succesiu-

nea unor hieroglife: pribegia cu vasele „Philoctetes“ și „Oedipus Tyrannus“ amintesc de semnificația miturilor antice. Aidoma lui Philoctet, blestemat pentru că trădase, abandonat din pricina rănilor, singur în suferința sa pe insula Tenedos, eroul lui Lowry trece prin marile încercări acceptate. Lecturile lui Geoffrey Firmin (Agrippa d'Aubigné, Shelley, Baudelaire și umbrele îngerului său, Cocteau, Lev Tolstoi, reluat ca mărturie pentru exercițiile inteligenței Consulului etc.) sunt *lecturi-cheie* pentru interpretările noastre. De aceea, două sunt în special referințele cu funcții mai ample în sistemul general de semnificanți: Marlowe („omul tău faustic“) și Dostoievski. Ultimul este în mod cert un termen de referință esențial. Am putea înțelege ispășirea, suferința și decăderea ființei în căutarea adevărului fără destinul lui Svidrigailov, al Karamazovilor sau al lui Mîșkin?

Simbolurile cărții. În structura polifonică a romanului lui Malcolm Lowry, sistemul de simboluri are nu doar funcția consacrată de natura și dimensiunile comunicării literare. Adresîndu-se unui cititor pe care el însuși îl avertizează (vezi *Prefața autorului*), explicațiile date au rolul de a atrage atenția asupra aspectelor esoterice, inițiatice ale cărții, aspecte integrate unei comunicări hieroglifice, emblematice, cum îi spuneam. Astfel, semnul, trimițînd la semnificații generale, sau cel care încifrează pentru a amplifica orizontul semnificatului prin conotații multiple, imprevizibile și încărcate de date informaționale noi, se organizează într-o structură generală, într-un cosmos (totalitate) cu amploare de construcție simfonică. În cele *12 capitole*, dobîndesc relief cîteva simboluri puse în legătură cu Textul; el poate însemna: cărți de inițiere esoterică sau fundamentale lucrări din marea serie a eposului umanității. În ordinea capitolelor, să înregistrăm simbolurile înscrise în acest text unde hieroglifele compun poemul vieții, al Iubirii și al prăbușirii prin ultima experiență a cunoașterii. În primul capitol, hotelul se numește „Cazino de la *Selva*“, consemnînd simbolul pădurii/copacului (universul abandonat, aventura rătăcirii, copacul Binelui/Răului) precum și imaginea decrepitudinii (hotelul „dă o impresie de splendoare părăsită“). Epitetul augmentează ideea de disoluție: „părăsitele terenuri“; „pustiile terenuri“ sau: „Strigoii jucătorilor decavați bîntuie azi barul“. Un al doilea timp generator al simbolurilor

morții este plasat chiar la începutul capitolului întîi; procesiunea consacrată zilei morților și ecoul prelung al tînguirilor: siluetele oamenilor, sugerînd drumul spre Infern al celor doi actanți situați la începutul cărții (doctorul Vigil și Jacques Laruelle). Un simbol explicat de scriitor este *Roata* panoramică a iarmarocului, semn al legii — spune Lowry —, al eternei reveniri și al ciclului vieții. Roata cu bărcuțe, luminînd noaptea *Fiestei* (spectacolul lumii), aduce zvonul existențelor și desenează structura circulară a cărții (cele 12 capitole). Înțelegem acum de ce trimitea scriitorul la poemul gogolian și la simbolurile din *Suflete moarte*, operă a rememorărilor simbolice ale existenței. Obsesiv reluat, motivul Roții intră, potrivit unei mitologii generale, într-o perspectivă antropomorfică, însoțind prevestitor drumurile Consulului și ale lui Yvonne, iar în capitolul al V-lea, privirea asupra orașului se oprește la mișcarea roții cu bărcuțe: „dînd impresia unor gesticulări ale durerii".

Esențial este *motivul prăpastiei*, al prăbușirii *(barranca*=rîpă), întîlnit în itinerarele personajelor ca avertisment, ca amenințare, iar Palatul lui Maximilian, ruine ale iubirii defuncte și ale speranțelor spulberate, adăpost al scorpionilor, cu bazinul prăbușit și cu zidurile atinse de acțiunea timpului, este aidoma unei închisori și unei înfrîngeri. Orașul chiar, Quauhnahuac, este trecerea spre abis („... era aidoma cu vremile: oriunde îți îndreptai ochii, te aștepta *genunea* la orice cotitură"). Silueta unui călăreț beat, bătrîna din bar, Grădina și Arena Tomalin, Drumul, imaginea stîncii *(La Despedida)* cutremurate și despărțite, Labirintul străzilor (Calle Tierra del Fuego), convoiul unei înmormîntări (copilul), Grădina Consulului și silueta Lebedei sunt, toate, semnele despărțirii, ale trecerii prin cercurile existenței. *Drumul* este însă leit-motivul perpetuu al acestei aventuri (cîrciuma întîlnită în lungile plimbări este numită „La Sepultura", și scriitorul notează: „Un nume lugubru: desigur, însă, că avea o conotație umoristică"). Înmormîntarea revine, așadar, ca martoră a trecerii eroilor spre finalul lor. Dacă *Grădina* este Paradisul pierdut, interzis definitiv, cuvintele unei inscripții plasate ca un avertisment și în finalul cărții, sunt martorii acestei aventuri și pledoarii consacrate suferinței omenești. *„Le gusta este jardin? Que es suyo? Evita que sus hijos lo destruyan!"*. E în această carte

o sumă de semnificanți generali care trimit la ideea de singurătate, de experiență asumată, de aspirație spre fericire, de tentativă eșuată. „Făpturile conștiinței lui" sunt ca umbrele ce însoțesc pe Macbeth, iar trimiterea la Dante se insinuează prin diverse referințe (una dintre cîrciumi se numește „El Bosque"=copac/pădure și asociază versul dantesc „Mi ritrovai in una bosca oscura", infern uman traversat de cel damnat). Omul ucis la margine de drum (mergînd cu autobuzul spre Tomalin); bătrînele din autobuz; *pelado*-ul, ipostază a Răului; cinematograful cu obsedantul afiș pentru filmul „Las Manos de Orlac", semn al crimei nelegiuite; Arena Tomalin, cerc concentrat al Lumii; potecile junglei ce duc spre moarte; țipătul suferinței dostoievskian comunicat: „Fă-mă să decad și mai și ca să pot ajunge să cunosc adevărul". Și peste toate aceste hieroglife ale zbaterii, vieții și morții, cunoașterii și autocunoașterii: semnele mitice ale vulcanilor, ale cărării ce duce spre sfîrșit, bolgiile suferinței și zvonul clopotului oficiază sub protecția Iubirii și a setei de fericire, de adevăr, — date ale unei umanități ce caută frenetic calea spre fericire (vezi iluzoria căutare a unui loc care să adăpostească iubirea: „siberiana Canadă a viselor lui").

Pe fondul acestor simboluri organizate în sistemul general de semne al romanului, scriitorul procedează întocmai unui autor de hieroglife — semne vizuale ale unor enunțuri mai vaste —, utilizînd un număr de semne cu valoare indirect simbolică, deși ele trimit direct la aspectul lor vizual. Titlurile din ziare, transcrise pentru a sugera epoca și derularea evenimentelor; obsedantul afiș pentru filmul *Las Manos de Orlac*, filmul despre un ucigaș („hieroglifa timpului", notează scriitorul-narator, pentru a aminti cruzimile Germaniei naziste și avertismentul istoriei); vechi afișe despre un „Gran baile", despre gale de box; fotografia cu stînca despicată, „La Despedida" (semnul inexorabilei despărțiri); telegramele agențiilor de presă care informează laconic despre agitația mondială etc. sunt un vast univers de semne. Ele transcriu mișcarea inefabilă a vieții, fluxul secret și strigătul vieții, al durerii și al permanentei aspirații a ființei la viață.

gabriel garcía márquez

Feericul univers al povestirii

În primul paragraf al romanului *Un veac de singurătate* este enunțat un principiu vital al prozei în general și al romanului contemporan în special: recompunerea în structuri polimorfe, proteice a Lumii concepute ca Totalitate. În romanul sud-american, ca de altminteri în toate creațiile ce se apropie de proprietățile *eposului*, Lumea se constituie într-o viziune integratoare, având memorie, un început, un real fior al originilor. Ținutul restituit istoriei, legendei și miturilor, *Macondo*, există, ca la toți marii romancieri, cu geneza și devenirea sa: „Lumea era atît de recentă, încît multe lucruri nici nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul". *Numele* este semnul recunoașterii lucrurilor și faptelor, iar marile poeme ale umanității invocă adesea *semnul care denumește*, indiciu incontestabil al reprezentării lumii în conștiința Naratorului. Iată de ce teritoriul lui Gabriel García Márquez — Macondo —, univers transformat în istorie fabuloasă și în istorie reală, păstrînd cele mai vechi urme ale primilor navigatori, corsari și aventurieri ai secolelor XVI și XVII, ale exodului și alcătuirii așezărilor, ale drumurilor, asediilor, cuceririlor și înfrîngerilor, reapare obsesiv, ca *topos* fundamental în celelalte romane și în povestiri precum cele din volumul *Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici* (Editura Univers, 1978; colecția Globus; traducere și prefață de Miruna și Darie Novăceanu). În povestirile din volumele *Funeraliile mamei mari, Ochii câinelui albastru* ca și în romanele *Frunzișul, Ceasul rău, Colonelului n-are cine să-i scrie*, și în romanul din 1975, *Toamna patriarhului*, motivele, elementele spațiului și ale timpului, personajele (cu atribute de simboluri generale) revin pentru a da relief mitologiei recreate de Márquez în calitate de mesager al teritoriului asupra căruia veghează aidoma lui William Faulkner, „Singurul Stăpîn și Proprietar" al comitatului Yoknapatawpha, Mississippi.

În povestirea care dă titlul volumului apărut la Editura „Univers", Naratorul se detaşază, comunicînd despre protagonistele naraţiunii sale: „Le-am cunoscut pe vremea aceea, cea mai strălucitoare din toate, deşi n-aveam să le cercetez firul vieţii lor decît mult mai tîrziu, după ce Rafael Escalona a compus un cîntec despre sfîrşitul tragic al acelei drame şi mi s-a părut că era bine să-l povestesc şi eu". Aşadar, transferarea funcţiilor Naratorului, recuperarea legendei şi *convertirea (metamorfoze proprii eposului) legendei în naraţiune* ţin de poetica eposului, de fluxul şi de tensiunea acestei epici singulare, create de columbianul Gabriel García Márquez. Suntem, ca şi în romanul tradus de Mihnea Gheorghiu, *Un veac de singurătate,* în ţinutul (real) Riohacha, acolo unde drumurile spre imaginarul, fantasticul şi uluitorul Macondo încep pentru a dezvălui universul fabulos al familiei Buendia. E de observat astfel, din unghiul *morfologiei povestirii şi a eposului* (în general), că scriitorul stabileşte un număr de determinanţi, în ordinea constituirii spaţiului şi a timpului (istoria autentică şi mitologică, totdeauna încărcată de semnificaţii), a raporturilor dintre personajele-simbol, a referinţelor strict istorice şi geografice chiar. În *Un veac de singurătate,* în *Toamna patriarhului* sau în seria de povestiri pomenită, recunoaştem un teritoriu identic sau înrudit, iar un personaj precum Dionisio Iguarán, cel care se întoarce acasă cu cocoşii de rasă dăruiţi de dictator pentru a încheia prin sinucidere (vezi *El otoño del patriarca,* 1975, Barcelona, Plaza & Janes, S.A. Editores, p. 92—93), ne aminteşte de descendenţa Ursulei Iguarán, cu strămoşi descoperiţi în plin veac al XVI-lea, cînd William Dampier, celebrul corsar englez, sir Walter Raleigh, marinarul, poetul şi omul de stat englez cutreierau (suntem în secolele XVI şi XVII) teritorii aflate în vecinătatea Caraibilor, — *topos* simbolic şi generator de viziuni fabuloase în proza lui Márquez. Să-l adăugăm pe sir Francis Drake, corsarul englez care vîna cu lovituri de tun caimanii, pentru a oferi un număr, deliberat utilizat de scriitor, de referenţi pentru Istoria reală sau imaginară a Caraibilor săi. În romane şi în povestiri, trimiterile la aceste nume intrate în istoria tulbure şi aventuroasă a lumii latino-americane sunt transcrise în calitate de semne referenţiale, care dau coeziune ciclului epic, povestirilor văzute ca structură narativă constituită

prin unificarea termenilor „gramaticali" implicați în morfologia acestei forme.

În spațiul narațiunilor lui Márquez motivele sunt ratificate prin frecvența și reluarea unor invarianți care compun „geografia" unică și inimitabilă a ținutului său. Chiar dacă el nu se numește de fiecare dată Macondo, recunoaștem dimensiunile semnificatoare ale spațiului narativ. Suntem în zona Caraibilor, un ținut fabulos, adesea terifiant, copleșit de explozia monstruoasă a naturii, oferind un spectacol insolit, prin voracitate, prin intensitate și prin uimitoarea dezlănțuire a naturii. Ploile, Marea, invazia apelor și hiperbolica declanșare a lumii organice; satul și oamenii striviți de tragicul acestui peisaj sunt elementele unificatoare ale povestirilor, începînd cu *Un domn foarte bătrîn cu niște aripi enorme* și continuînd cu povestirea *Marea timpului pierdut*. Obsesia, fascinația și ineluctabila forță a mării guvernează destinele, dirijează și decide mersul evenimentelor, proporțiile imaginarului, semnificația unora dintre fantasticele reprezentări ale lumii. Este evident bunăoară în *Cel mai frumos înecat din lume* că Marea Caraibilor este ținutul legat de legende, de fabulos, de *basm*. E de subliniat că, în cele din urmă, narațiunile lui Gabriel García Márquez, povestiri integrabile în eposul său general, sunt *basme*, creații unde miturile își încifrează sau își organizează într-un sistem de hieroglife mesajul, valorile transmise, transgresînd simpla asemănare cu realitatea directă, imediată, perceptibilă la nivelul stratului de suprafață al lumii. La rîndul său, *satul* deține în povestiri funcția unui loc al disperării, al *singurătății*, noțiune care implică aspirația spre evadare, iluzia și deșertăciunea plecărilor, visul întrerupt sau înjunghiat. Satul lui Márquez — orașul trăiește același proces de degradare, de decrepitudine și de delabrare precum acela al obiectelor — este alcătuirea umană unde se moare sau unde ciclurile istoriei par a încremeni, ca în *Moarte constantă dincolo de dragoste*. Satul Rosal del Virey, ca și acela din *Ultima călătorie a vasului fantomă*, este martorul unor întîmplări care se despart de dimensiunea controlabilă a realului (transatlanticul, ce trece noaptea pe lîngă satul parcă părăsit, „ca un mare palat pustiu"). E noaptea cînd miraculosul se eliberează de cenzura logicului și a raționalului, cînd „toată greutatea stelelor" apasă asupra lumii, iar pădurea „exală o mireasmă dulce de gardenii și salamandre

putrede". O „climă smintită și neîndurătoare" accentuează tragismul și fabulosul, exasperarea simțurilor și a iluziilor *(Blacamán, bunul vînzător de miracole* și *Fantastica și trista poveste a candidei Eréndira și a nesăbuitei sale bunici).*

În acest spațiu, Lumea produce reprezentări care intră direct în sfera miturilor, ascunzînd semnificații general-umane și de ordin social-istoric ce se descifrează mai apoi cititorului familiarizat cu dimensiunea privirii îndreptate spre semnele simbolice ale realului, — veritabile hieroglife ale acestui cosmos generos, deschis înțelegerii noastre, chiar și atunci cînd semnul capătă un accent esoteric și un anume hieratism al imaginilor desenează altfel acest spațiu latino-american. E o lume gravă și tragică; e drept că tragicul se manifestă prin alte desfășurări și prin îmbrățișarea organicului în procesul de disoluție, de degradare inexorabilă. O sintagmă ca aceasta: „Lumea era tristă din ziua de marți" pare a ascunde, ca într-un ironic spectacol, începutul unei istorii despre suferințele comunității morale despre care scrie Márquez. Simbolul poveștii și al basmului este exprimat, probabil, și în această constatare despre exacerbarea neverosimilă a povestirii ca atare: „Bătrînul Jacob a aflat despre ce e vorba din spusele celor ce treceau prin fața casei sale. Cu fiecare nouă poveste îi creștea inima, mereu mai mare, pînă cînd a simțit că-i plesnește" *(Marea timpului pierdut).* Miturile vieții, ale morții și ale speranței, ale aspirațiilor spre fericire sunt prezente în *Ultima călătorie a vasului fantomă,* în silueta fantastică a transatlanticului „imens, fără lumini și fără zgomote", „ca un mare palat pustiu". Intrăm în fabulos și în spațiul fantasticului prin simbolul vasului-fantomă, așa după cum selva „preistorică" și „acvariul strălucitor al golfului" dau acestui spațiu un aer halucinant, straniu și misterios.

Fabulosul povestirilor lui Márquez este un fantastic poetic, un mod de a reordona și de a restructura lumea prin derogări de la normele verosimilității, prin abolirea unor mecanisme considerate drept logice. „Coșmarul" lui Pelayo și al lui Elisenda e de a se trezi în fața unui bărbat bătrîn cu aripi uriașe. Ceea ce ar produce uimire și surpriză e de fapt un joc al fabulosului și al clovnescului, al acceptării neverosimilului, al transformării irealului în real: „Atît de mult s-au uitat la el, și cu atîta atenție, încît Pelayo și Elisenda și-au revenit repede din uimire și au sfîrșit prin

a-l găsi familiar". Poetica acestui tip de naraţiune include alternativele şi alternanţele jocului, cu sugerarea simbolului inclus în acest personaj ciudat: „Totuşi, au chemat-o ca să-l vadă pe o vecină *care ştia totul despre viaţă şi moarte*" (s.n. I.V.). Fantasticul poate fi şi instrumentul cu o largă arie de semnificaţii pentru demitizarea sau pentru *de-codarea* unor reprezentări de acest fel: „îngerul" este aruncat în coteţ, unde i se aruncă mîncarea „ca şi cînd n-ar fi fost o creatură supranaturală, ci *un animal de circ*". Această arătare („părea mai puţin om şi mai mult orătanie decrepită") se asociază plăcerii şi atracţiei pentru *bîlci* şi pentru *spectacol*, un *grand guignol* total, avînd valoarea unei parabole despre lume (bîlciurile rătăcitoare din Caraibi despre care e vorba nu numai în povestirea *Un domn foarte bătrîn cu nişte aripi enorme*). De altminteri, iluzia, motiv al celor mai numeroase povestiri şi romane, dorinţa de evadare şi aspiraţia la fericire, sunt de aflat în *Marea timpului pierdut*, în imaginea unei lumi „în debandadă", a satului scufundat, „cu bărbaţi şi femei călări care se învîrteau în jurul chioşcului de muzică". *Supra-realitatea* imaginată, un univers de basm, aminteşte de fantasticul din *Un veac de singurătate*, de alchimia fabulosului proiectat de Melchiade (în roman se vorbeşte despre fantoma corabiei-corsar a lui Victor Hughes „cu pînzele sfîşiate de vînturile morţii, cu catargele roase de scarabei marini, îndreptîndu-se spre Gaudelupa, *dar rătăcind veşnic drumul*" (s.n. I.V.). Nu altceva e, ca simbol al iluziilor şi motiv al destrămării lor, „transatlanticul iluzoriu", rătăcind ca un destin tragic, niciodată încheiat, din *Ultima călătorie a vasului fantomă*. Universul halucinant din povestire e curios fixat prin numele vasului („Halálcsillag", ceea ce înseamnă în limba maghiară „Steaua morţii"). Proporţiile fabulosului sunt altele decît în povestirea fantastică europeană. Limitele realului şi ale i-realului, ale verosimilului şi ale ne-verosimilului, transcenderea spaţiului realului prin imaginar şi prin simbolurile supra-realului, sunt mult întrecute. Fervoarea imaginaţiei şi posibilitatea de a inventa în cadrul unor dimensiuni mult amplificate sunt elemente caracteristice. Fantasticul funcţionează astfel ca ferment al marilor semnificaţii existenţiale: tragicul şi comicul se întîlnesc îndeosebi în elementele *grotescului*. Masca unui *clovn* domină de cele mai multe ori acolo unde graniţele dintre fantastic şi logic sunt abolite în numele

visului şi al secretelor aspiraţii ale fiinţei ultragiate. E o permanentă luptă împotriva semnelor morţii şi ale prăbuşirii, deşi primejdiile tragice sunt infinit mai mari decît într-un alt univers. O frenezie a Timpului acţionează în *Blacamán, bunul vînzător de miracole,* deposedînd durata de criteriile consacrate, dilatînd pînă la enorm — ca şi în *Toamna patriarhului* sau în *Un veac de singurătate* —, asociindu-ne imaginea ceasornicelor din casa Bunicii „candidei Eréndira", mişcarea lucrurilor, a mobilelor, păstrate ca dintr-un timp mitic. Iată în *Blacamán, bunul vînzător de miracole* enunţat miraculosul Timpului: „Privirea aceea a fost însăşi privirea destinului, nu numai al meu, *căci de atunci a trecut mai mult de un veac* şi amîndoi ne amintim de seara de-atunci ca şi cînd s-ar fi petrecut duminica trecută" (s.n. I.V.).

Simbolurile povestirii lui Márquez sunt perfect descifrabile chiar şi atunci cînd hieroglifele sunt puse în serviciul unor motive generale. Zborul bătrînului cu enorme aripi, dispărînd din satul rămas în mizerie, — lume sărmană şi îndurerată, frustrată („un punct imaginar pe orizontul mării"), este unul dintre motivele prozei sale. În *Un veac de singurătate,* darul levitaţiei îl au mai mulţi descendenţi ai casei Buendia; Ulise din *Fantastica şi trista poveste a candidei Eréndira*... îşi aminteşte de bunicul său care era înzestrat cu aripi... În *Marea timpului pierdut* aroma de trandafiri ce se infiltrează modifică imaginea satului ca într-un basm; personajele sunt într-o veşnică aşteptare (în *Marea timpului pierdut:* „Tobias a continuat să aştepte. Atîta a aşteptat, încît *aşteptarea a devenit modul său de a fi" (s.n. I.V.).* Mirificul aşteptării, al iluziilor şi al speranţelor obţine o altă valoare simbolică în *Cel mai frumos înecat din lume.* Lumea are sentimentul că totul „va fi altfel începînd de atunci", ceea ce vrea să însemne afirmarea aceluiaşi principiu al aspiraţiilor, al „aşteptării". Adolescentul „de aur", Ulise, născut dintr-o indiancă şi un olandez, cutreieră satele în căutarea Eréndirei, sfîrşind tragic, fără ca prin crimă să poată obţine ceea ce îşi dorise (iubirea „candidei Eréndira"). Basmul tragic, care e povestirea despre Eréndira şi despre nesăbuita ei bunică, se încheie prin plecarea Eréndirei spre o lume necunoscută: „...şi a alergat în continuare, cu vesta de aur, traversînd vînturile cele mai fierbinţi şi înserările fără sfîrşit şi niciodată nu s-a mai aflat

nimic despre ea, nici nu s-a mai găsit vreo urmă, cît de neînsemnată, a nenorocirilor ei". Simbolica suferință a Erén-direi, ca o istorie tragică a acestui teritoriu fabulos și legendar, de dimensiuni ce întrec limitele obișnuite, este aidoma unei elegii scrise în registru grotesc despre aceste locuri unde America Latină își inaugurează istoria. E o istorie care nu ignorează sinistre dictaturi, invazia infanteriei de marină și amintirea foștilor corsari ai evului de mijloc. (Motivul din povestirea despre suferințele Eréndirei se află într-un pasaj din *Un veac de singurătate;* aidoma lui Ulise, Aureliano intră la tînăra mulatră supusă pedepsei pentru a recupera prețul casei incendiate).

Un leit-motiv al prozei lui Gabriel García Márquez este acela al *spectacolului,* al jocului sau, mai exact, al BÎLCIULUI. Lumea devine scena unui imens, grotesc sau tragicomic spectacol. Bîlciurile rătăcitoare din Caraibi; „spectacolul trist al femeii care s-a transformat în păianjen"; alaiul de la hanul lui Catarino; vrăjitori și vînzători de iluzii, de rețete miraculoase și de elixiruri; „bîlciul" itinerarului electoral al senatorului Onésimo Sánchez; „Blacamàn, bunul vînzător de miracole"; uriașa, monolitica bunică a Eréndirei etc. reprezintă un imens spectacol. *Teatrul e* un mod de existență și lumea este interpretată prin simbolurile spectacolului. El este un bîlci, adică imagine pluriformă, eteroclită, grotescă, coasociată simbolurilor generale ale cărții, în care miturile și fabulosul participă la recrearea Lumii. Este marele miracol al unui foarte mare prozator, stăpîn al unui teritoriu oferit generos lumii prin Cuvînt.

3

lectura romanului

eugen barbu, george bălăiță, ștefan bănulescu, augustin buzura, mircea ciobanu, virgil duda, laurențiu fulga, ovidiu genaru, paul georgescu, norman manea, radu mareș, dumitru radu popescu, marcel constantin runcanu, tudor dumitru savu, petre sălcudeanu, al. simion, mircea horia simionescu, sorin titel, constantin țoiu, eugen uricaru

eugen barbu

Un poem despre lumi crepusculare

Descinzînd din familia unor scriitori pentru care Cuvîntul intră într-o somptuoasă aventură, evocînd și creînd sugestia vie și palpabilă a lucrurilor, locurilor și ființelor, Eugen Barbu continuă discursul poematic încărcat cu arome subtile ale limbii din *Princepele. Săptămîna nebunilor* (Editura Albatros, 1981), invită cititorul la întîlnirea cu același seducător univers al verbului cu rare și rafinate puteri de reprezentare a unor lumi crepusculare. Rezonanțe de balade villoneze și neașteptate alcătuiri, ce readuc în memoria noastră proza lui Ion Ghica, stampele uimitoare ale lui Al. Macedonski, dintr-o proză cu sunete și nuanțe infinitezimale, sau ritmurile poemului lui Mateiu I. Caragiale, au pregătit o proză precum cea scrisă acum de Eugen Barbu, reamintind că el a scris un admirabil poem ce se numește *Groapa*, descoperind mai apoi gustul și voluptatea narațiunii cu arome vechi și cu o privire îndreptată spre trecut, în *Princepele*.

Într-o ordine decisă de motivul textului și de rezonanțele sistemului de reprezentări, cartea se înrudește vizibil cu romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, operă singulară, închinată declinului unei lumi (A. E. Baconsky considera opera scriitorului italian un „poem fastuos al declinului nobiliar"), iar spațiul narațiunii scriitorului nostru, Veneția și București din primii ani ai secolului al XIX-lea, este menit să celebreze și să transmită acel inefabil farmec al unor locuri intrate sub semnul ineluctabil al degradării, al prăbușirilor și decrepitudinii. „Venezia" la care se reîntoarce obsedant personajul acestei cărți (Hrisant Hrisoscelu) este teritoriul degradării și al agoniei, iar „Bucurescii" — un tîrg al trecerii anotimpurilor, al unui început de veac (fanariot) al XIX-lea și unde se consumă aducerile-aminte ale eroului ce-și trăiește, în alternanțele visului și ale stărilor de halucinație, amintirile unei iubiri pătimașe și fantasmele prăbușirii inevitabile. Între cele două „decoruri" ale spațiului creat se înfiripă poemul crepusculului și al unui personaj ros de morbul „melanholiei", încremenit în amintiri exacerbate sub efectul unor halucinogene (eterul și „prahurile", hașișurile).

Vidul interior („un gol îl pustia"), abulia, incurabila stare de inerție („lihtisul și o lene ucigașe") sunt ale unui personaj ce-și amintește, vag, de misiunea avută în cadrul Eteriei, misiune abandonată și trădată precum alte idealuri acum defuncte. Referințele la istorie, relativ puține, stabilesc o anume stare a personajului și a lumii de după căderea lui Napoleon (iluziile spulberate de Împăratul animat — pentru un timp — de retorica revoluției franceze), sugerează peisajul politic și social al Principatelor în anii domniilor fanariote (Bucureștii au culoarea și înfățișările proiectate apocaliptic în paginile din *Pricepele*) sau amintesc de climatul spiritual al Academiei grecești din capitala Țării Românești etc. Accentele nu sunt, însă, plasate pe restituirea atmosferei istorice și *culoarea* (pasta și carnația acestei proze de evocare a unei lumi și nu a unei societăți) vine din descrierea somptuoasă, enormă (în sensul bun al cuvîntului) a unui peisaj sufletesc. Venezia și Bucurescii sunt teritoriile visate, rememorate de un personaj, semn și simbol al trecerii spre declinul absolut al timpului (obiectiv și subiectiv totodată). Fantomele ce-l însoțesc pe Hrisant Hrisoscelu, iluziile, dezamăgirile, incertitudinile și destrămările

se convertesc treptat într-un discurs narativ construit pe formula alternanțelor și a rememorării tulburate de coșmaruri, cutremurate de vis și de semnele decrepitudinii. Discursul epic este în *Săptămîna nebunilor* un spectacol al privirii, — gustul dus pînă la epurarea reprezentărilor de elemente narative (evenimente), voluptatea descrierii și restituirii unor momente celebrate ca vaste și unice ceremonialuri. Personajul lui Eugen Barbu devine astfel semnul complex al destrămării trăite în iubire, o iubire devoratoare, totală, demențială, otrăvită, simbolul ieșirii din realitate și al abolirii timpului (iluzia acestei ieșiri). Pe măsură ce destrămarea devine mai acută, personajul pierde controlul timpului și al realului, proiectînd o structură paralizată în fața vieții, o existență risipită („sentimentul acela de risipă a vieții fără scop"), înșelată („Trăise frumos în tinerețe"), contrazisă de fapte („Cine-l privea din coclitele oglinzi? Un căzut, un dogit, o vechitură! Unde erau visele lui de altădată, unde speranța că va domni la Vizanț, că pe monede va fi chipul său, că se vor face sigilii cu numele său? Amară era viața lui, și toate cîte trecuseră!").

Scenariul epic nu ocolește mici amănunte despre un destin lamentabil eșuat printre capcanele unui timp incert și agitat, prezentat în cadrul delirant al Veneziei și, mai apoi, în tăcerile și sunetele Bucurescilor. Iubirea pentru Herula Lucrezia Vimercatti pare, pentru o clipă, dorința de a evada din torturanta nesiguranță dată de eșecul și trădarea idealurilor Eteriei („Nu era neobișnuit cu ticăloșia cunoscută mult și în multe forme, dar o rămășiță de idealism îl atrăsese încă spre Herula, în care, ca orice îndrăgostit, văzuse pe cea care-i putea schimba viața"). Eșecul e deplin și gustul „de pierzare" definitiv precum obsesia pentru Trimisul pedepsitor (trădarea misiunii asumate).

Eugen Barbu, spuneam, este și în *Săptămîna nebunilor* un poet al unui peisaj savant organizat, stilizat și metamorfozat într-o scriitură rafinată, erudită. Percepția peisajului, a aromelor și cromaticii; polifonia unei naturi în putrefacție, echivalentul unei lumi agonice; sunetele ploii, trupurile umede ale cailor, nopțile și tăcerile Bucureștilor etc. se insinuează compunînd un spectacol al sonurilor și culorii. Ca spațiu al acestui poem — aventură a cuvîntului și a reprezentărilor policrome —, Venezia este nu doar un peisaj, ci simbolul definitiv al crepusculului precum în sone-

tul eminescian *Veneția*, poem al decadenței și al tăcerilor cetății intrate sub faldurile prăbușirii. Culorile inimitabile ale Veneției lui Eugen Barbu vin parcă din pictura unui Gentile Bellini sau a lui Francesco Guardi: „orașul — scrie Eugen Barbu — fusese mistuit undeva în lacomul timp numit trecut". E o Veneție bizantinizată, să-i spunem astfel, evocată precum acel memorabil veac al XVIII-lea al lui Mateiu I. Caragiale din *Craii de Curtea-veche*. E un oraș al metamorfozelor aceluiași proces inexorabil al trecerii spre finalul său: „Venezia bizantină; Venezia dragostelor fără noroc, Venezia plină de cupole de aramă peste care plouă cu sunete de bronz la fiecare oră (...). Veneția ducilor roși de păduchi sub zale; Venezia vanitoasă a arhiducilor, senzualul oraș în care se murea de sfîrșeală cînd începea să bată vîntul de iarnă, Bora..." Orașul stă perpetuu sub semnul decăderii („otrăvita Venezie"; „Venezia bolnavă, putredă"; „iarna funerară a Veneziei"; „Agonica Venezie"), spectacolul avînd în totul dimensiunea unei narațiuni potențiale, încifrate în semnele descrierilor de un fastuos absolut evident. Desenul lui Eugen Barbu e valabil și pentru pictura figurilor. Astfel, Herula Lucrezia: „Avea un chip grecesc și ochii minunați în care murea amurgul", e un personaj senzual, enigmatic, aparținînd acestui peisaj, interioarelor din palatul Caragua sau din vila Foscari, ținînd de trecut și de obsesiile acestuia. Mirosurile lagunei, sunetele pereților intrați într-o lentă și definitivă distrugere se asociază, în memoria tot mai nesigură a lui Hrisant Hrisoscelu, cu stampele Bucureștilor. Sugestiile sunt numeroase și realizează peisajul unui București din deceniile fanariote ale capitalei. Vechi gravuri se animă în scriitura unui prozator pasionat de rezonanța cuvintelor și de efectul reprezentărilor produse, aspirînd să ofere desene ale locurilor și percepția sensibilă, vie, acută a obiectelor. Bucureștii este orașul anotimpurilor violent anunțate prin arome și mirosuri tari, cu zăpezi impresionante, cu „cahvenelele" de la Curtea Arsă, cu strigarea orelor din Turnul Meridian, cu femei tulburătoare, cu ritualul Principelui, dar mai cu seamă cu mișcarea naturii. Iată cîteva dintre metamorfozele anotimpurilor și ale orelor: „Apăreau primele felii de întuneric, dinaintea nopții" (...). „Orașul halucina în acea amiază de iarnă"; sau: „Bucurescii cădeau în lehamitea verii și se auzeau trosnind salcîmii".

Ca și la Liviu Rebreanu în acea admirabilă suită de „nuvele" care este *Adam și Eva*, autorul *Săptămînii nebunilor* construiește seria reprezentărilor în polifonia și rezonanța lor cromatică prin elaborarea unor momente de natură să realizeze sugestia locurilor. E vorba de situarea în centrul discursului narativ a unor spectacole montate cu fast: *un vast ceremonial domină, alcătuind textul, hronicul propriu-zis.* În evocările și aducerile-aminte ale lui Hrisant Hrisoscelu, Stambulul este un grandios și feeric loc al spaimelor și măreției („O, cum se înfiorau erodiile de stîrc alb în primăverile Stambulului, spre seară cînd mulțimea beată de slava sultanilor ieșea în priveală să mai vadă un viitor mort, dus cu alai spre curțile cele mari"). Elementul documentar este asimilat într-un univers fastuos, desfășurare de figuri și de imagini ale unui *decor de teatru* al lumii. Sărbătoarea Redentore cu cortegiile ce se îndreaptă spre insule și cu Piața San Marco; dezlănțuirile de carnaval venețian și de ceremonii asemănătoare spectacolelor cu moralități medievale; postavuri și interioare; vînătoarea și amintirea Perei; spectacolul de circ grotesc al Mamei Margheritta, cu viziuni spectrale uluitoare etc. sunt de reținut pentru gustul descrierii și al recompunerii.

Carte despre crepusculul unei lumi, *Săptămîna nebunilor* rămîne un exercițiu de virtuozitate narativă. Leit-motivul amurgului unui timp („nisipul timpului") este convertit în discurs epic, în poem al trecerilor, al singurătății, al visului și al coșmarurilor, al destrămărilor lente și al agoniilor exasperate. Eugen Barbu a scris, în prelungirea *Principelui*, un poem care aparține prozei artistice și stilului care înnobilează Cuvîntul.

george bălăiță

Perpetua ucenicie a romancierului

1. *Naratorul.* „Ucenicul neascultător", martorul și cronicarul unor istorii mai vechi sau al unor întîmplări înregistrate pentru o proiectată „cronică" epică, este, în romanul lui George Bălăiță, *povestitorul*, eternul interpret cu ochiul

scrutător, aparținînd parcă unei vechi și miraculoase legende. Îl întîlnim în romanele-matcă ale Evului mediu, în structurile narative ale „Romanelor Mesei Rotunde", în romanul lui Chrétien de Troyes, *Cavalerul Lancelot;* consemnînd (deci: cunoscînd semnele și semnificația lor ascunsă), avînd darul privirii (ochiul minții și percepția acută a lumii), „Ucenicul" din legenda medievală devine un povestitor. Învăluit în legendă — și ca atare în istorie —, cronicarul: „Nevăzut, Naum rămîne la pîndă. Un martor al nopții, un călător sub luna plină, după ce fusese un cetățean al zilei? Sau numai un ucenic? Ucenicul neascultător?..." Să înțelegem de aici că ambiguitatea este necesară pentru a crea haloul prescris în codul romanului medieval pentru comunicarea într-un sistem determinat de discursuri și într-un număr controlabil de motive despre aventurile eroilor? Echivocul, ținînd de legendă, de poveste sau de basm, e cultivat pentru a construi *spațiul romanesc,* complex structurat, proteic, deschis, multiplu ca straturi, referințe, semnificanți epici și semnificați, în legătură indisolubilă cu istoria și cu raporturile dintre destinele proiectate. Așadar, acceptăm într-o atare „lectură" datorată lui Chirică Samca (aluzia la o demonologie populară este de observat) opinia, cu note în subtext, despre Naum — Cronicarul: „Nu crede în dracu nici în dumnezeu dar are haz, nu că mă laud dar ca și mine cîteodată, mai ceva decît o trupă întreagă de comedianți. În alte timpuri l-aș fi luat de-a dreptul fără ucenicie..." Darul suprem al lui Naum Capdeaur, cronicarul înzestrat cu esoterice forțe, este acela al privirii dinlăuntru, fiind el însuși descendentul apropiat al familiei Adam din care se trag protagoniștii acestei opere „eclectice" în sensul pluralității de motive, de tonalități și semne puse în mișcare în cadrul general al reprezentărilor produse de romancierul din *Lumea în două zile.*

Cronicarul se pregătește, conștient de proiectul și de demersul său creator (în perspectivă), pentru elaborarea cronicii, ascultînd, participînd, luat fiind drept martor, avînd dacă nu calități premonitorii, în mod cert un ascuțit simț al conflictelor, metamorfozelor și dezvoltării raporturilor interumane. Din cînd în cînd, pentru a sublinia convenția prozei, pentru a stabili disocierile necesare între planurile narative, se înscrie cîte o observație în acest fel: „Nepotul Naum notează cîteva din, spune el, mărturisirile unchiului

său, Visarion Adam...“ sau: „Naum, fiul Anei, notează artimonierul Artimon în registrul lui, *scrie o carte despre neamul Adam*“ (s.n. I.V.). Două sugestii în această însemnare inserată în contextul discursului narativ sunt de reținut: funcțiile, pentru relația generală dintre personajele acestui *spectacol general*, acordate lui Visarion Adam și ideea cronicii unei familii, de văzut în sensul unor legături simbolice și al unui sistem de semne pus în mișcare (Familia), menit să realizeze motivele romanului: generațiile, pământul, tradițiile, lumea țărănească și metamorfozele ei, impactul clasei țărănești cu istoria; ce se întîmplă cu descendenții acestui Cosmos etc. etc. Convenția este evidentă, avînd ceva din *strategia jocului*. Un joc cu multiple alternative, posibilități de combinare și de interpretare se instituie în romanul lui George Bălăiță ca termen principal și ca agent al dezvoltării narative. Inserția unor note ca acestea e sugestivă: „Iar în odaia lui plină de cărți, nepotul Naum scria“. Combinînd, verificînd prin memoria sa și prin evocarea celorlalți, tinzînd să descifreze enigmele, adică: sensurile ascunse ale lucrurilor, mobilurile interioare sau raporturile de natură socială aflate la începutul unor procese, comentariul său este de „vrăjitor“, de filosof, de faustic interpret al fenomenelor. Căci, se spune: „Nimic nu-i scapă“, el fiind investit prin legile basmului, ale fanteziei și ale fabulosului romanesc (codul romanului medieval, *elementele interstițiare*, unde sunt posibile cele mai incredibile fapte...). „Astfel stătea la o fereastră sau în vreo scorbură Naum, vărul nostru al tuturor, scria Artimon, și vedea totul și auzea și gîndea“. Rămîne să mai precizăm, pentru a observa proprietățile discursului și raportul statuat între Narator și convențiile acestui *roman proteic* (legendă, basm, viziune mitologică și realism deschis), că Naum „ucenicul neascultător“, venit din legendă, din sistemul specific de semne și din codul acestui vechi și memorabil roman medieval, din folclor și din viziunea acestuia, are calitățile (demonologie) ale unui Creator de lumi, despicînd faptele, binele și răul, grăuntele de nisip care pătrunde pentru a da la iveală perla, fascinanta imagine a vieții. Cum romanul are o poetică și, deci, ne dezvăluie în mod deliberat mecanismele lui (o „ars poetica“ vrednică de experiența prozei, unde *o literatură se creează prin altă literatură*, funcțiile multiple ale unei meta-literaturi), creîndu-i cititorului privilegiul de a

asista la creație, vom avea explicate coordonatele acestei opere: „Dar Naum? El era pe atunci ucenicul, învățăcelul plin de zel care se dă în vînt după *aventura cunoașterii*, cum va spune careva într-o seară de pomină, cu mult mai tîrziu, la Casa Zidită? Căuta el cu patimă și răbdare taina, jocul relațiilor, balanța nesigură a sentimentelor, ambiguitatea unei conversații, spectacolul formării unui caracter?“

2. *Despre structură și despre cronică.* Avertizați încă de la primul capitol, *Ochean*, despre natura acestei narațiuni: cronică a unei Familii și a unui *topos* învăluit în mister (nedeterminarea legendei și a istoriei mitice) — Albala, Modra, „Ținutul Muntelui-Ou“ —, romanul are o organizare mozaicată, o alcătuire multiplă, — desfășurare de straturi, de file dintr-o mai vastă istorie despre oameni: „un tunet, o fulgerătură, o parte doar din ei!“ Caracterul de operă compusă din straturi alternate fulgurant, sincopat și prin modificări bruște de registru, tonalitate și scriitură, se păstrează și subliniază particularitățile poeticii romanului. *Se observă că istoria stăpînește poetica scriitorului.* E vorba de deceniul șase, atît de frecvent întîlnit în proza altor romancieri, de fazele care pregătesc un examen mai cuprinzător (prima dintr-o compoziție cu trei etape). Romanul nu-și ascunde intențiile, treptele, modalitățile, și nu știu dacă acest mod de a proceda al lui George Bălăiță nu ține tot de regimul particular al semnului narativ, de poetica unei forme deconspirate prin ea însăși. Se spune, astfel, că romanul tinde să dobîndească proporțiile unei opere-cronică, defel străină de experiențe românești consacrate (partea a doua ar fi să devină: „experiența erotică și, într-un sens aproape flaubertian, educația sentimentală a eroului meu“). Un erou asemănător lui Frédéric Moreau din *Educația sentimentală?* Nicidecum. E vorba de profesarea, prin forța convenției și prin dorința de a diversifica modalitățile scrisului, a unei creații epice deschise tuturor semnelor realității, semnificațiilor ample și complexe ale acestei realități. În *Ucenicul neascultător* avem să aflăm cel puțin cîteva dintre soluțiile romanului. De la formula balzaciană a descoperirii resorturilor umane prin omologiile cu structurile sociale, cu alți determinanți ai evoluției personalității umane (Nu e oare capitolul *Copacul și umbra* istoria balzaciană a destinului lui Visarion Adam, a ascensiunii și încleștărilor sale, a grandorii și decăderii lui?), la schițarea altor bio-

grafii, la elemente dintr-un clasic *Bildungsroman*, romanul are *un eclectism justificat*, o heterogenitate argumentată prin fragmentarism, prin pluralitate și deschidere necesară. Cît de diverse sunt modalitățile și cît de diferite — ca registru — căile discursului epic, ne-o relevă, bunăoară, capitolul *Lumină în amurg* (unul dintre cele mai frumoase!), unde moartea lui Toma Adam, bătrînul Familiei Adam, este un sistem de reprezentări bazat pe memorie, pe ecoul neîngrădit al referințelor conștiinței, istoriei și al memoriei. Caracteristică pentru scrisul lui George Bălăiță este construirea unui *modul* inițial, originar, care declanșează, provoacă și pretinde dezvoltări în noi construcții ale frazei. Varietatea înseamnă: comentariu, reflecții, elemente descriptive, un demon al detaliilor, înregistrarea acută a amănuntelor, obiectelor, mișcării, portrete, întîmplări retrăite etc. Tocmai aceste elemente sunt de natură să producă un spațiu conotativ foarte larg și, de la un element inițial, seriile de referințe sunt uimitor de numeroase și de bogate în asociații, în corespondențe istorice, sociale, morale, afective etc.

Mai mult, romanul se multiplică, se poate spune, într-un număr de „romane": soluțiile practicate în romanul-cronică, în romanul de tip alegoric (trimiterile la romanul medieval sunt perfect argumentate), interferențele derivate din romanul simbolic, mitologic, din romanul unde fabulosul amplifică semnificații, și chiar un roman-fabulă (alegoria cu funcții bazate pe o cheie ce deschide sensurile) sunt de studiat. Reflexiv, bazat pe rememorare și pe fluxul sinuos al memoriei; subliniind *nucleul narativ* ca termen principal, povestirea simplă a unor întîmplări și, în consecință, respectarea cronologiei; o relatare bazată pe stilul indirect liber, pe relatarea obiectivă sau pe rostirea directă, subiectivată etc., toate fac posibil ca acest roman să aibă, sub aparența alcătuirii eteroclite, o unitate prin complexitate și deci să figureze *totalitatea*, Cosmosul, Lumea, prin cuvînt.

*

3. *Povestirea și semnele Lumii.* Scriind despre anii deceniului șase, despre prefacerile revoluționare, despre seismele sociale și despre consecințele lor în viață, în raporturile și în conștiința oamenilor, George Bălăiță a dat o carte de un realism întemeiat pe viziunea unui umanism nou,

revoluționar, deschis unor modalități artistice de o mare și îndrăzneață modernitate. Ar fi fost greu de imaginat un ciclu epic (așa cum pare a se proiecta) fără această deschidere în spațiul narativ. Dar nucleul generator și unificator, cel care creează unitatea și coerența epică, este povestirea. Este o carte a unui povestitor iar arta lui poetică se bazează pe tehnica și pe disponibilitățile povestitorului și ale povestirii. O primă constatare ar fi că romanul de acum este, pînă la un punct, continuarea celui anterior. Și *Lumea în două zile* avea un sistem asemănător de referințe (Antipa, Albala, Dealul Ocna) în sfera „actanților", a locului și a pluralității de soluții aplicate în organizarea discursului. Cum „povestea" lui Antipa există în memoria noastră, „povestea lui Naum Capdeaur abia începe", notează Naratorul procedînd în virtutea poeticii riguroase a povestirii, anunțînd, deschizînd și închizînd paranteze, creînd o sintagmă inițială din care se nasc următoarele în cadrul unui lanț de elemente succesive. Eclectismul despre care vorbeam nu exclude dominarea povestirii, element unificator al segmentelor, centru polarizator al actanților, regizor al acestui spectacol al Lumii (Ce este cartea, așadar? „Cronică, *poveste*, roman sentimental cu aventuri și filozofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman..."). Termenii par a fi aruncați întocmai unui joc simplu, cînd în realitate numesc componenți esențiali. Mai puțin un Bildungsroman, *Ucenicul neascultător* este o povestire unde *Lumea ca spectacol* presupune gîndire și ludic, visare și lacrimi, aventură și severă dispunere într-un cod care comunică despre ființă, despre metamorfozele ei, despre încrederea în etosul construit prin om, despre istorie, despre noile relații statuate între ființe venite prin strămoși din vechime, din universul satului, pentru a făuri un altul, într-o dialectică uimitoare, care e viața, moartea, puterea, suferința, adevărul, orgoliul, într-un cuvînt Cosmos.

În calitate de povestitor, Naratorul invocă întîmplarea, o aduce ca martor, ca argument pentru a evoca istoria familiei Adam. Nu e oare capitolul *Iarna* o asemenea povestire despre putere, viață și moarte? Sfîrșitul tragic al lui Ștefan Dabija este „rezultatul" unei istorisiri scrise cu toate precauțiile: ritm, digresiuni, reveniri, atmosferă, aglomerare

de impresii, coerență și exactă extragere de semnificații. Privirea naratorului, înregistrarea acelor amănunte care dau intensitate ochiului minții; imprevizibile întîlniri de imagini etc. sunt constituenți ai unei narațiuni scrise cu disciplina necesară. Ar fi parcă o *povestire-fabulă*, de un realism pregnant, compunînd o mitologie alcătuită din gesturi, cuvinte, semne ale puterii, ale martorilor (spectacolul). (Ștefan Dabija e găsit mort în „Volga" sa după un popas în casa unui țăran).

În maniera unei istorii epice scrise după modelul convențional, relatare a unei biografii (Filip Adam), este capitolul *Zodiac*. Omologabilă sub semnul acestui tip de istorisire (*Decameronul* este modelul numit de autor), păstrînd convențiile, avem o istorisire picarescă, adaptată (drumul lui Filip Adam în orașul A., experiența sa erotică, trecerea sa prin uzină ca într-un spectacol uneori clovnesc, alterat de mobilurile interioare ale personajului). Grav și descins din modelul eposului popular, capitolul *Lumină în amurg* este consacrat morții bătrînului Toma Adam; un recviem urmează povestirii anterioare, fiind o altă față a Lumii, în timp ce portretul rabelaisian al lui Rafael Finți (cap. *Lecția de istorie*) probează deliciul descripției, humorul rezultat din mișcarea cuvintelor, din mereu reluatul portret al acestui dascăl enorm, un Falstaff descins din basm, din Creangă sau din Jarry („Finți se născuse mare și gras, jovial, un înțelept călare pe polobocul plin, cu tichia lăsată pe ceafă, clopoței sunînd vesel și batjocoritor. Pîntecul său era o mare blîndă și întunecată, fluxul și refluxul ei urmau fazele lunii care se adăpostea în cap"). Plonjînd în joc, în fabulos sau cel puțin în convenționalitatea unor elemente precum masca, dublul, travestiul (cap. *Un diavol de iarmaroc*), și unde Chirică Samca glosează pentru a da povestirii accente de poveste veche (interludiu și multiple desfășurări de planuri simbolice într-un spațiu narativ pur realist!), partea ultimă, *Palaloga*, aspiră la semnificația de capitol ce încheie un destin (Visarion Adam), urmărindu-l („Așadar, Visarion Adam încă nu împlinise cincizeci de ani. Era sănătos, plin de viață și trufie") cu acea justificată cruzime a prozatorului atent la fiecare detaliu, cu atît mai mult cu cît personajul e legat prin numeroase fire de locuri și oameni. E „destinul casei Visarion Adam", se proclamă ca într-o pagină din cronica balzaciană a Lumii, cu semnele

puterii şi ale decăderii, cu salvarea sau pedepsirea unora. Sub pecetea realismului şi a vocilor ce adună în întîmplări argumentele narative, istoria bolii lui Visarion, a morţii soţiei lui (alcoolică), cronologia perfect respectată, amintesc de o pagină ce aparţine lui Lev Tolstoi: *Moartea lui Ivan Ilici*. Visarion Adam nu moare dar îşi va pune, desigur, nu puţine întrebări, aidoma lui Ivan Ilici Golovin.

4. *Povestire. Legendă şi Istorie.* Cronicarul Naum Capdeaur are, cîteodată, dreptul de a se plasa într-un unghi relativ obiectivat şi să noteze astfel: „Nu o dată, în cuprinsul cronicii, el nu ştie dacă el însuşi vorbeşte sau vorbesc ceilalţi prin gura lui de aur". Nu altfel se petrec lucrurile în romanele „Mesei Rotunde" şi nu altfel procedează, în spiritul unei convenţii ce presupune o strategie abilă a relatării, autorul romanului *Ucenicul neascultător*. Principiul totalităţii, semn global al eposului: „... cronica despre Naum şi Albala se scrie încet, caută să cuprindă totul. Îndoindu-se în sine că ar putea într-adevăr „prinde" această totalitate, cronicarul sau ce o fi el nu renunţă la încercarea lui". Pînă la cunoaşterea acestui Cosmos, Naratorul sondează şi scoate la iveală straturi („Straturi minerale succesive"), dintre care unele aparţin unui sistem de legende şi de mituri oricînd descifrabile ca istorie, ca semn uman, ca expresie a unei realităţi şi a unor relaţii umane, ca parte mai puţin luminată a proceselor şi fenomenelor. Mitul cronicarului „personaj nevăzut", tainica însăilare de nume şi de familii, istoria oraşului, clase şi convenţii sociale etc. lucrează ca fermenţi ce dau naştere Lumii. Cronicarul e „Nevăzut, asemenea lui Peter Schlemil ascuns de gluga lui fermecată, mai norocos decît el, fiindcă umbra ta ţine cu tine, ucenicule neascultător!" Sub protecţia acestei convenţii romaneşti, tot atît de liberă şi de permeabilă strategiei alternanţelor de soluţii şi de elemente ale jocului epic, scriitorul produce o lume gravă, trăind prefaceri radicale. Amănuntele subliniază seismele conştiinţelor, ce anume apasă conştiinţele, ce rol are memoria în calitate de magistrat drept (vezi istoria drumurilor lui Visarion Adam, ideea autorităţii şi a ierarhiei, semnele acestei puteri locale). Darul privirii, extraordinara şi fascinanta capacitate de a reţine cu ochiul minţii şi cu o sensibilitate de o acuitate enormă, face ca semnul să fie înregistrat de la cel mai simplu, dar cu multiple sugestii asociative

(detalii vestimentare, un cuvînt, un gest, privirea unui subaltern, un interior, suita de obiecte etc.), pînă la simbolul cu o învestitură superioară și avînd a funcționa într-un cîmp de semnificații mai bogat. Poate că nici într-un capitol nu e atît de copleșitoare impresia de povestire ce asimilează organic datele unei colectivități (deci și miturile acesteia) ca în *Lumină în amurg*. Istoria lui Toma Adam din Modra, Familia și locul acestei lumi înfățișate în devenirea ei, este ea însăși Istorie. Cei zece copii, îndepărtarea unora (Ilie, Ana — mama lui Naum Capdeaur —, Visarion), nepoții și fabuloasa extindere a arborelui familiei Adam (simboluri și „actanți" ai acestei Lumi epice), întinderea unor istorisiri spre revelarea spațiului și a legăturilor cu datele acestei lumi (nepoata Clementina și Băiatul Adam, nepotul ce mînca lut) sunt mărturiile unor rădăcini vechi. Pe fondul acestor istorisiri, motivele mari ale romanului apar cu pregnanță ca dominante istorice și existențiale: satul și destinul țărănimii, metamorfozările satului, impactul conștiințelor cu realitățile modificate, problema puterii și a răspunderii, a perfecționării ființei etc.

5. *Lucida elaborare a unei cărți printr-o altă carte. Arta poetică.* Cînd „năstrușnicul cronicar" (a se vedea numărul termenilor calificatori pentru activitatea lui Naum Capdeaur) se consideră prin convenție și, deci, prin acceptarea alternativelor jocului, un arhivar care notează cu zel amănuntul (cu atîtea semnificații însă prin conexiunile propuse!), produce neașteptate asocieri, realizează corespondențe în conformitate cu modalitățile unei proze atît de complexe ca factură și scriitură. Mimarea, travestiul, masca, reprezentările grotești, tragicul și comicul, clovnescul, dublul sunt elemente dintr-o operă caleidoscopică și deschisă prin procedee, o creație unde o altă literatură se creează. Ar fi vorba, în fond, de mecanismul parodiei, unde prin parodiant se constituie — voit modificată și deformată — o altă reprezentare. E o literatură în literatură.

Arta poetică ce rezultă din carte este de fapt un sistem multiplu de semne, conjugînd, coasociind, asimilînd și inserînd numeroase și imprevizibile semne, informații, referințe. E un admirabil joc al corespondențelor, al conotațiilor pe fondul unei strategii a ambiguității jucate: „Sînt scribul. Priviți ochiul meu de piatră. Este așteptare. Este atenție.

Este și prudență“ (...) „Dar în arta scrisului am rămas neîntrecut. În tot acest timp am purtat cu mine uneltele de scris. *Ce ochiul frunții vede mic, ochiul minții mărește de o mie și poate de zece mii de ori*“ (s.n. I.V.). Dubla privire spre lucruri și spre adîncimile ființei, *exagerarea* prin supraexpunere și prin amplificare sunt termenii unei poetici autentice, avînd analogii în marea literatură, în viziunea marilor scriitori. Așa avem să înțelegem preferințele literare transformate în referințe pentru comunicarea extinsă ca orizont semantic: personajele alegoriei lui Melville din celebra lui poemă *Moby Dick* (sugerînd lumea și destinele sale), enormul swiftian din Țara Uriașilor (Brobdingnag) și, mai presus de aceste nume semnificative invocate, ca supremă referință e Feodor Mihailovici. Dostoievski înseamnă pentru Narator dezlănțuirea unor puteri și a unor mari coliziuni în planul conștiințelor, al culpei și al ispășirii. Poetica acestei cărți prescrie, printre altele, și astfel de recomandări nu lipsite de sens în ordinea realismului cărții și a convențiilor, a raporturilor interne specifice unei „creații în creație“: „Scrie, nu șterge nimic, pune tot, fiecare amănunt poate fi de folos, va spune Palaloga, tot ce-ți aduci aminte...“ Cum e vorba de descrierea viscolului și de moartea unui personaj al cărții, avem să înțelegem nevoia de a explica planurile epice, de a stabili raporturile dintre ficțiune, joc, convenție, real și transfigurare artistică („Marea iluzie, fascinație, imaculare, literatură“).

Ce ar fi, în intenția mărturisită a romancierului, o atare carte, deschisă tuturor semnelor dintr-o poetică proteică? O povestire despre oameni și despre sensul actelor și comportării lor, despre mișcarea lucrurilor și a evenimentelor, despre înfățișările schimbate ale lucrurilor. Dar mai înainte de toate ar fi „o carte despre țărani... O ficțiune, firește. Noi Adamii sîntem țărani. Cu toții trăim sub umbra bătrînului Toma. Este ultimul nostru bătrîn“. Desigur, romanul nu este numai atît și nu e de luat un enunț ca cel de mai sus drept cheie a cărții. E mai degrabă o demonstrație strălucită despre raporturile esențiale și vitale ale artistului cu lumea, despre privirea lui ce îmbrățișează mărturiile durabile, binele și răul, pentru a clădi sub semnul binelui și al adevărului, al umanismului.

Poetica disimulată, plăcerea de a elibera de sub cenzura

Naratorului unele sugestii pentru ca cititorul să construiască o literatură a sa, proprie (procedeu firesc din unghiul unei creații care invită la reflecție și la cunoaștere!), e întregită în romanul lui George Bălăiță prin profunzimea observației realiste transmise prin semnele eposului: „Unde era lumea ascunsă în semnele mele?“ Previzibil și imprevizibil, inedit, și insolit, banal și demonetizat, cuvinte uzate și altele intrate în combinații neașteptate, jocul aluziv al asocierii lucrurilor și întîmplărilor etc. compun o carte despre oameni și, prin ei, despre simbolurile vieții. Unele întîmplări sunt povestite („Întîmplarea lui Filip Adam povestită de el însuși“), altele jucate (Al. Veștea, actorul, comentează: „Cît despre întîmplarea ta, eu găsesc mai multă farsă în ea decît dramă“). Căci actorii acestui spectacol vast (Filip Adam: „Și eu sînt un actor bătrîn“) participă la reelaborarea structurilor unei opere în care ascultăm suflul grav al vieții.

6. *Semne și convenții.* Într-o derulare fulgurantă adesea, lumea este un imens spectacol în *Ucenicul neascultător:* „Umbre. Voci. Întîmplări. Chipuri. Destinul ca o plasă de oțel bine întinsă, ochiuri mici, elastice“. O lume atrasă într-un imens spectacol, astfel apare cartea lui George Bălăiță, iar jocul, sentimentul că participăm la un spectacol (convenție), că fabulosul este doar un semn al unor mai profunde înțelesuri sunt receptate de cititorul avertizat. Actorii pot juca roluri tragice (Toma Adam) sau rolurile unor clovni (Al. Veștea, Filip Adam, Rafael Finți, Chirică Samca). Lumea se confundă cu satul, cu universul unei uzine, cu drumul lui Filip Adam, cu moartea lui Ștefan Dabija, cu puterea și cu boala lui Visarion Adam, cu neliniștile lui Alexandru Adam sau cu *dublul* luat din povestirea fantastică a lui I.L. Caragiale (Filip Adam și Al. Veștea; iedul și motanul, ucenicul diavolului și „manevrele“ lui Chirică Samca etc.). Mitul și fabulosul, legenda și basmul sunt semne ale unui realism ce se definește nu prin simplificare, ci, dimpotrivă, prin absorbirea unor modalități atît de variate: „Oho, să ai darul ăsta, să umbli prin lume, printre oameni și lucruri, să nu-ți fie frică, să rîzi, să știi că totul e curgere, să știi că viața este pretutindeni iar moartea vine oricum...“ Nu un impresionant spectacol este pregătirea pentru moarte a lui Toma Adam, personajul fabulos („el era un țăran din ținutul Muntelui-Ou“)? Alunecăm în legendă,

într-un sistem de analogii bogate, și încheiem, cum spuneam, tot prin Dostoievski, pentru că nici nu se putea un mai bun termen de referință pentru caleidoscopica alcătuire a acestei lumi înregistrate de „Ucenic". Semnele au o ordine și o ierarhie semnificativă în roman. De la cel care înregistrează forța sugestivă a lucrurilor (vorbeam despre insistența acumulării detaliilor) la simboluri și la mari motive precum Familia, vîrsta, înțelepciunea, binele, răul, locurile, frumusețea, puterea infinită a lumii de a crea, de a deveni mai bună, sistemul este omologat de dimensiunile, de orizontul creatorului, de perspectiva lui. Acest volum, parte dintr-o creație epică mai întinsă, se încheie printr-o mișcare simfonică, avînd în ea simbolul încrederii și al devenirii. Numai Naum și cu Palaloga, „ucenicul" și „pedagogul", „urcă muntele". Lauda e adusă Lumii: „Lumea este mare, naivă, mișunătoare, înțeleaptă, plină de adjective și viclenie, urletul bucuriei supreme cînd ești, primești și dai, exiști în teribila, fastuoasa, ignorata eternitate a fiecărei zile. Abia începe călătoria celor doi oameni" (...) „Să-i urmăm îndeaproape, să încercăm să pătrundem rostul acestei ucenicii neascultătoare și măsura acestei pedagogii fără canoane".

Motive. Ele s-au dedus, de altminteri, și ne plasează în spațiul nostru istoric, urmărind cu mijloace de o varietate uimitoare destinul unei colectivități intrate pe un nou făgaș istoric. Cine suntem, unde ne sunt rădăcinile? Care ne este puterea și unde ne aflăm argumentele demersului nostru istoric; analiza unor stări condamnate de progresul istoriei și, mai cu seamă, afirmarea unui etos țărănesc se întîlnesc în cartea cu atîtea căi deschise a lui George Bălăiță. Țăranii deveniți oameni ai orașului, țărani confruntați cu legile unor îndatoriri istorice, țărani deveniți activiști, învățînd îndîrjit, trăind, comițînd greșeli, plătind odată cu trecerea anilor etc. apar în ipostazele felurite ale romanului, argumentînd pentru ideea că raporturile dintre oameni se schimbă în virtutea unor prefaceri în structura socială, în relațiile esențiale ale vieții. Un cosmos alcătuit din membrii unei familii, din cei care urcă dimineața în autobuze plecînd spre uzine, din șoferi și activiști de partid, din bărbați vechi și din siluete nesigure se desfășoară ca un spectacol. E lumea zugrăvită de „ucenicul" înzestrat cu privirea adîncă și scrutătoare.

Povestitorul

Prima dintre „Cărțile“ care inaugurează suita narativă a „Milionarului“, cronicarul cu o misiune insolită și cu o prezență aparte în volum, este *Cartea de la Metopolis*. Comentator liber și adesea „inspirat“, personaj picaresc sau, alteori, ieșit parcă din „cărțile“ Orientului (nu este defel exclusă apropierea de „figurile“ lui Jarry prin parodie și prin jocul fabulosului, simulat și mimat), Milionarul comentează și transcrie „istoriile“, anticipînd potrivit cu legile relatării din „Cărți“, adică din cronici sau din istorii apocrife, destinat să facă și mai enigmatică, mai bizară sau mai întunecoasă o eventuală istorie reală. Cronicarul inițiază în toponimia și în onomastica Metopolisului și ale teritoriilor învecinate. Primind misiunea de a relata, Milionarul are încredințarea din partea unui personaj provenit din „mitologia“ locală — generalul Marosin — întocmirii cronicii și a neașteptatei ei organizări: „Milionarule, tu ai văzut cum trebuie și vei arăta și altora, în Cartea ta, Metopolisul, Insula Cailor, Dicomesia, Mavrocordat-ul, drumul fetelor pe gheața fluviului spre lunca alergărilor și cîte altele“. Ciudățenia personajului (se bănuiește că deține „hărți complete ale destinelor“) ține de mecanismul și de formula prozei lui Ștefan Bănulescu și dacă nu împărtășim întru totul opiniile entuziaste ale criticii (volumul are, spre deosebire de *Iarna bărbaților*, accente false, un număr de elemente care amintesc prea insistent modele din proza sud-americană sau pur și simplu rezolvări artificiale), regăsim un artist, un scriitor înzestrat în ce privește scriitura și tonalitatea stilistică generală (și aici Ștefan Bănulescu este mai puțin sigur decît altădată și unele intonații nearmonizate se pot găsi).

Dar calitățile acestei prime „cărți“ despre lumile apelor, ale bălților, fluviului și Cîmpiei sunt datorate unei ample tentative de a da viziunii realiste o dimensiune mai profundă, un plan de adîncime mai vast prin mijlocirea simbolurilor și, în special, prin elaborarea unui sistem de

mituri unde fabulosul, jocul, grotescul, legenda și istoria propriu-zisă se întîlnesc într-un desen multicolor cum numai în „Cartea Orientului" se poate găsi. Și fiindcă în volum se face trimiterea la *Istoria secretă* a lui Procopius din Caesarea, vom spune că ceva din narațiunea acestui bizantin se regăsește în istoriile Milionarului, în amintirile generalului Marosin, în personajele acestui spectacol și joc întocmit cu inteligență și strălucire de Ștefan Bănulescu. O lume de denumiri care reprezintă un prim nivel al acestei construcții mitice este reprezentarea de un alt grad (mai îndepărtat) a Cîmpiei și a orașelor de pe Dunăre destinate unei inexorabile decăderi în perioada înterbelică, agonice așezări, crepusculare umbre și familii. Trăiesc în Insula Măcelarilor, în Insula Cailor, în Dicomesia, Mavrocordat sau în Cetatea de Lînă ființe bizare, apariții uimitoare. Caracteristic este pentru sistemul de reprezentări al Cărții un prag al trecerii spre fabulos și spre un realism unde semnele realului nu transpar imediat, ci există în mișcarea mai largă a tuturor elementelor puse în mișcare. „Hronicul" *Metopolis*-ului, orașul sortit dispariției, este o cronică adesea fantazistă, cucerită de imaginar. O detașare ironică vine să scrie legendele, să explice toponimice („Piciorul Neamțului"), locuri precum Bodega Armeanului, pentru că, în cele din urmă: „...cum setea de istorie e mai aproape totdeauna de *ideile generale*, a început să se creadă că numele ține de patrimoniul memoriei războaielor naționale". Un joc al miturilor și al demitizării (prin ironie și prin parodiere) e de reținut iar anecdota, snoava și legenda se întîlnesc îndreptățindu-ne să reproducem un scurt pasaj din surprinzătorul istoric bizantin pomenit: „Dar e foarte greu să le număr pe toate, pentru că faptele scrise de mine vor părea urmașilor noștri mincinoase și de necrezut. Pe de altă parte, dacă va trece mult timp și va slăbi amintirea lor, mă tem să nu dobîndesc faimă de scriitor de mituri și să fiu rînduit printre făuritorii de tragedii". Este în „Cartea" orașului o mitologie și deci o istorie indirectă, încifrată, în care toate elementele, de la cele ce țin de o recuzită ilară, heterogenă și eteroclită, pînă la mărturiile decrepitudinii și ale delabrării generale (calea ferată, drezina Milionarului, săpăturile întreprinse pentru aflarea marmorei roșii etc.), sunt menite să alcătuiască istoria donquijotescă și, foarte adesea, înrudită cu snoava orientală,

a acestui teritoriu. Iată mărturia „cronicarului": „Cu aceste gînduri despre ceea ce se va întîmpla în *Metopolis*, mai sigur sau mai puțin sigur în ceea ce privește amănuntele, m-am înapoiat la Bodega Armeanului *pentru a-i privi mai îndeaproape pe actorii care se vor juca foarte serios cu Metopolis-ul în anii ce aveau să vină*" (s.n.).

Ca orice „Carte" medievală (poate fi: un roman popular, un roman oriental în transcrierea naivă și fermecătoare din „cărțile populare"), se spun istorii, unele fantastice, altele încărcate de împrejurări de-a dreptul fabuloase. Cele mai multe istorii în *Cartea de la Metopolis* (observați titlul volumului, imitîndu-l pe acela al „Cărților" vechi) sunt fantazii sau biografii ciudate, destine atinse de morbul destrămării, al decrepitudinii sau al bizareriilor. Gora Serafis (o scenă cu joc de măști), vînzarea de bătrîne (întîmplarea ilară a negustorului chemat de Gora Serafis pentru a se „vinde") sunt momente unde enormul și grotescul se întîlnesc. La fel, personaje apropiate de viziunile mitice ale unui Gabriel García Márquez împînzesc cartea. Femeia-Paracliser și semnul fecundității, al dorințelor enorme; tăcerea și recluziunea ei în clopotnița bisericii însemnînd cum o spune „cronicarul": „stingerea fecundității, vremea bătrîneții decrepite și a pieirii" realizează în cartea lui Ștefan Bănulescu una dintre dimensiunile realismului prozei sale. Dar poate că tocmai insistenta căutare a efectelor de acest fel lasă impresia că modelele domină și că nota de artificiu și de căutat scade din valoarea cărții. Vrem să spunem că Ștefan Bănulescu din *Dropia* și din *Mistreții erau blînzi*, nu străin de soluția adoptată în ultimul volum, era mai sigur în aflarea unei comunicări originale decît acum. Ipostazele simbolice: moarte — viață, pasiune, iluzie, bătrînețe etc. sunt dezvăluite într-un sistem de elemente nu totdeauna armonice. Interesantă e desfășurarea motivului: orașul ce se scufundă prin căutările subterane, prelungindu-și agonia, trecînd de la tragic spre grotesc și chiar spre parodic. Metopolis este: „Un oraș care-și hrănește existența cu expediente", în timp ce Cîmpia (Dicomesia) este simbolul existenței și al vitalității, este pămîntul cu forțele lui germinatorii.

Un oraș bîntuit de fantome, de umbre, de figuri ilare, purtînd măștile prăbușirii, este Metopolis. Ne-am amintit, pînă la un punct, de o altă carte a lui Márquez, *Toamna*

Patriarhului, de măștile tragice ale scriitorului latino-american, atunci cînd am parcurs mărturisirile generalului Marosin („el nu este decît un captiv al numeroaselor rude care au început să-i stăpînească ferma și să-și împartă între ele *puterea* (s.n.), nimicind de fapt, încetul cu încetul, totul". În timp ce „regele nebun al Dicomesiei", Constantin Pierdutul I-ul, cu coroana alcătuită din spice de grîu și cu urme de cuiburi de păsări („Aici intervine pofta de legendă și de mister care-i caracterizează pe dicomesienii cîmpiei"), completează o galerie într-o structură narativă atît de bogată în interferențe din care rezultă o viziune realistă aparte. Nu sunt „negoțul de ani" (ipostaza destrămării) și săpăturile lui Glad (omul cu roata) simboluri pentru enunțul: *Metopolis*-ul e un oraș care-și trăiește anii de sfîrșit", adică, pentru o privire spre istoria unor prăbușiri cu implicații sociale descifrabile în dosul acestui limbaj de simboluri și de metonimii?

Chiar și jocul fantezist al denumirilor unor „societăți" (parodia acționează în asociere cu grotescul și cu tragicomicul) precum: „Societatea de Sobe și Decorații Interioare, Sumbassaku și Fiii", „Societatea Regală de Construcții Civile în Regie" etc., etc. vine dinr-un roman de tip swiftian, așa cum fabulosul și enormul (Insula Măcelarilor unde se spintecă sutele de oi trimise mai apoi spre Orient, „unde se mănîncă munți de pilaf") adaugă la o tonalitate poetică de vrajă. Goana cailor și puterile lui Constantin Pierdutul este un episod memorabil și de mare frumusețe, luat cu totul izolat. Atît de întinsă este rețeaua acestor elemente combinate încît proza lui Ștefan Bănulescu este cînd o istorie mitică, în măsură să descopere sensurile reale ale fenomenelor, cînd o *saga* fantezistă, furată de jocul imaginației și al construcțiilor de-a dreptul fabuloase, legendare sau de basm. Alteori, impresia de istorisire orientală, de narațiune învesmîntată în culorile unice ale acestui peisaj (Iapa-Roșie, generalul Marosin, Fibula, Guldena) este covîrșitoare. În marea fabulă a „Cărții" un personaj ca Polider-croitorul („croitorul demiurg") amintește de romanul medieval sau admite zîmbetul înțelept al povestitorului din *O mie și una de nopți*. Intrate în acest univers combinatoriu (ca mecanism și ca viziune artistică), personajele (Kiva-cea-Mare, Iapa-Roșie, Bazacopol, Topometristul, Filip Umilitul etc.) participă la un spectacol grotesc, sunt ac-

torii acestui ciudat joc din care se naşte „cronica“ fantezistă a scriitorului.

Cartea de la Metopolis cultivă, cum spuneam, formula unui realism pentru care mitul este instrumentul de transfigurare a realului şi de expunere a acestuia în cercul semnificaţiilor. Chiar dacă nu constituie o structură unitară, proza lui Ştefan Bănulescu are un număr de nuclee admirabile prin poezia şi prin răscolirea unor simboluri generale ale lumii: Kiva-cea-Mare şi iubirile fetelor ce trec apa spre a fi răpite şi iubite; Biserica pe roate, ascunsă de dicomesieni, semn al istoriei agitate a Cîmpiei, semn al instabilităţii evenimentelor; înţelepciunea Kivei, istorisită ca într-o cronică bizantină; iubirea descoperită de Iapa-Roşie; legendara forţă a lui Constantin Pierdutul I-ul şi misterioasa putere exercitată asupra cailor; metafora dispariţiei adolescentului şi apariţia lui Andrei Mortu, tîlharul ascuns în insulă etc. sunt istorii şi pagini de proză care situează scrisul lui Ştefan Bănulescu printre acela al scriitorilor înzestraţi cu vocaţia redobîndirii sau creării de mari simboluri ale lumii, prin intermediul cărora timpul şi existenţa oamenilor se luminează prin noi semnificaţii conferite de valoarea reprezentărilor specifice prozei.

augustin buzura

Romanul observaţiei analitice

Vocile nopţii (Editura „Cartea Românească“ 1980), romanul lui Augustin Buzura, se păstrează, aparent, în cadrul unui discurs epic caracterizat pin minuţia şi insistenţa analizei (un studiu analitic mai degrabă, sugerînd cunoaşterea şi frecventarea celor mai suple şi deschise instrumente de investigaţie psihologică şi psihanalitică); în acelaşi timp inregistrăm, tot în prelungirea unor modalităţi narative, extinderea spaţiului epic obiectivat, admiţînd detaşarea naratorului (un EU ce se autoexaminează fără menajamente, avînd cruzimea confesiunilor ultime şi spaime-

le personajului dostoievskian, autoflagelarea și sinceritatea absolută a acestuia), și, de aici, un curs fluent al narațiunii. Așa se explică de ce trama romanului se ordonează simplu, amintind planurile și tendința spre obiectivare din *Fețele tăcerii*, dar tot acum se menține, dominantă și devoratoare, aplecarea spre introspecție, spre întrebările chinuitoare, asediatoare, care decid, în cele din urmă, *portretul unui tînăr*, cu neliniștile, incertitudinile și aspirațiile ce-l animă.

Asociind deci romanele *Orgolii* și *Fețele tăcerii*, vom spune de la început că *Vocile nopții* îl definește mai exact, mai deplin, și, evident, mai matur pe un scriitor torturat de problemele esențiale ale unui contemporan defel iluzoriu, factice sau confecționat, ci ale unui destin în căutarea sensurilor existenței lui. Naratorul lui Augustin Buzura are de aceea, cu puține inconsecvențe și cu un număr limitat de inegalități, tendința de a trece cu ușurință de la monologul persoanei întîi, un monolog al analizei, al unui întins sistem de întrebări, ipoteze și alternative ale conștiinței, la refacerea unor momente cu o vizibilă materie aptă pentru desfășurarea tramei în care sunt implicate destine dintre cele mai diverse. În mecanica discursului epic, recunoscînd soluții consacrate ale romanului de analiză (dar și ale romanului ce descinde din experiența lui Thomas Mann, a lui A. Huxley etc.), vom observa că structura generală a cărții se organizează în virtutea rememorărilor, a retrăirii unor experiențe ale memoriei și ale conștiinței. Scenariul acestor rechemări din trecut ale unor episoade, scene, împrejurări, gesturi, siluete, umbre, coșmaruri etc. are ritm, impune conexiunile (începutul romanului se explică treptat în următoarele 14 capitole după o formulă perfect previzibilă și, aici, justificată pe de-a-ntregul: Ștefan Pintea, personajul principal al romanului, este chemat la miliție pentru o anchetă ce devine punctul de plecare, nu și elementul declanșator, al confruntărilor cu experiențele și ipostazele vieții acestui tînăr cu cîțiva ani de facultate și care retrăiește experiența de muncitor a tatălui său, ca într-o simbolică verificare și asumare a vieții) și inserează firesc planurile analitice, digresiunile, discursul reflexiv etc. Naratorul lui Augustin Buzura are, așadar, dezinvoltura trecerilor de la un detaliu analitic, retrăit prin rețeaua amintirilor, la anume circumstanțe, (fapte, siluete) și la

structura monologului, care reface, printr-un sistem determinat de acțiuni și de impulsuri, ipostazele existențiale ale eroului. *Vocile nopții* este, cred, un roman al experiențelor și al aventurii cunoașterii, romanul avatarurilor unui tînăr care se întreabă trăind. De altminteri, termenii acestor ipostaze sau stări fundamentale, care compun structura esențială a cărții și dau deplina motivare a discursului, sunt: viața, părinții, casa, experiența socială și morală a muncii, alternativele unui eros derivat din celelalte *straturi* existențiale.

Ritmul romanului provine din dispunerea acestor planuri ale vieții și experiențelor și tot de aici — din succesiunea lor — se desprind elementele spectacolului general al lumii re-create de vocea Naratorului care își asumă *în totalitate* explicațiile și motivarea demersurilor protagonistului. Cred că se poate remarca, începînd mai cu seamă cu cel de-al treilea capitol, că romanul tinde să se organizeze ca o structură relativ simplă, permițînd: detașarea unor fapte, analiza lor atentă și riguroasă; incursiuni în stările de conștiință ale protagonistului cărții; revizuiri ale unor împrejurări prin intermediul autoanalizei totale, obsedante.

Impresia de experiențe de tip camilpetrescian sau de introspecție, asemănătoare celei profesate de Virginia Woolf, este consolidată prin revenirile insistente asupra a ceea ce numeam straturi existențiale. Variațiunile analitice pe un număr dat de teme caracterizează romanul *Vocile nopții* iar procedeul întărește acest component structurant al cărții: reluarea ipostazelor principale ca etape ale experienței și vieții tînărului erou. Suferințele, incertitudinile, revoltele, iubirile, „muncile" și tentativele de a se regăsi prin sat, prin părinți (casa) alcătuiesc *portretul epic al romanului.* Dacă în capitolele patru, unsprezece și doisprezece deplasarea de la stilul direct al naratorului (persoana întîi) la cel indirect (al evenimentelor și stărilor rememorate) se face printr-o alunecare ușoară și evidentă, iar unghiul naratorului se modifică (experiență epică atît de frecventă în romanul secolului XX), luminînd altfel aspecte ale vieții personajelor situate în medii diferite, în alte cîteva capitole scriitorul descoperă plăcerea pitorescului și a narațiunii savuroase prin fluxul verbal și prin culoarea argoului. Universul căminului muncitoresc este compus din por-

trete, unele viu schițate (Stelică Goran, Vișan, cei trei Vasii etc.); ar fi însă să reducem la elemente de pitoresc lexical reprezentările propuse de prozator ale unei lumi alcătuite din destine, proiecte, pasiuni, sinceritate și largi referințe într-un spațiu ce-și păstrează autenticitatea. Humorul, cruzimea unor observații, falsul cinism al acestor oameni, care au conștiința valorii lor (vezi capitolele 4, 5 și 8), incisivitatea observațiilor realizează una dintre componentele acestei cărți, unde protagonistul romanului experimentează prin confruntare și cunoaștere viața prin asumarea ei defel reticentă. Sunt aici necazuri și mici bucurii, candori și vise secrete; într-un cuvînt, sunt oameni. Ar fi de văzut dacă reprezentările satisfac propriile noastre date despre un mediu înfățișat uneori edulcorat și în afara unei bune cunoașteri (nu e vorba de cunoașterea reporterului, adesea superficială și neconcludentă) în alte cărți. E o posibilă privire îndreptată spre oameni care sunt mai mult decît un simplu fundal pentru narațiune; e vorba, de fapt, de una dintre experiențele deliberat asumate de erou.

Cum spuneam, romanul începe prin a da impresia unei anchete, punctul de plecare al retrăirii experiențelor cunoașterii, și continuă ca un roman al unui destin — portretul unui tînăr atras de actele vieții și de sensurile acestora —, biografie dramatică, însoțită de măștile spectacolului tragic, a unui contemporan. Așa se face să în cele cincisprezece capitole ale romanului alternează un număr limitat de planuri; ele sunt corespondentul celor patru-cinci ipostaze existențiale de natură să definească ciclul unei vîrste parcurse între umbrele spaimei și semnele vieții. Monologul, confesiunea, obsedanta întrebare despre sensul vieții, defel banalizată sau demonetizată, natura raporturilor umane, chiar și a celor mai intime, realizează spectacolul general al acestei lumi, cu vocile conștiinței, ale coșmarurilor acesteia, voci ale vieții, ale reflecției și ale celor mai generoase impulsuri omenești. Mă întreb, însă, dacă ancheta, mobilul acesteia (Ștefan Pintea este suspectat de furtul unei sume de bani), a fost cea mai fericită soluție pentru circumscrierea întregii trame care supraveghează diferitele înfățișări ale eroului cărții.

Într-un discurs epic elaborat cu acurateță, mai controlat și mai nuanțat în comparație cu romanele anterioare, unele neglijențe sunt ușor de observat și dacă acceptăm că

trama este un simplu pretext pentru a sublinia, eventual, umilința și tristețea măștii personajului, e mai greu să înțelegem cum Augustin Buzura a păstrat unele clișee în stratul analitic al frazei (Dana, „colega de facultate, un punct luminos acum, lumina unei stele moarte"; eroul este „insuficient"; frecvența unor formulări: „Simțurile încordate la paroxism"; respirația „paroxistică"; scene ușor artificiale precum înfruntarea cu Sultan și Mocanu; și, mai ales, uzura unor epitete de tipul: imens, fantastic, colosal, enorm, cumplit etc.). Ele, repet, sunt mai frapante într-un text scris cu o remarcabilă siguranță, ferit în cea mai mare parte de monotonia unei excesive introspecții sau de prelungirea unor determinanți evitabili în contextul caracterizării unui moment de tensiune.

Spirit reflexiv prin excelență, Augustin Buzura a scris de data aceasta un roman despre experiențele fundamentale ale unui tînăr care interoghează cu o anume violență, duritate și, totdeauna, cu sinceritate viața, semnele ei cele mai semnificative. De aici și înclinația spre reflecția care instituie un spațiu al meditației despre lumea de azi, despre raporturile statuate între oameni, despre captivitățile și libertățile ființei modelate de datele epocii. Nu o dată observația tinde să devină un fragment dintr-un grav și savant studiu analitic, ca într-un discurs argumentat prin datele ideilor. Ce este moartea? Cum reacționăm la semnele acesteia? Care sunt simptomele violenței și ale agresiunii? Care sunt dramele mari ale lumii moderne? Sunt numeroase altele întrebări care dau cărții tensiunea ideilor și francheța reflexivă proprie unui prozator, care aici, în *Vocile nopții*, a scris un roman despre marile aventuri ale spiritului uman, despre destinul individual în impactul său adesea tulburător, dramatic, grav, aprins și sinuos cu realul, cu datele acestuia. Dacă e să numim cîteva dintre motivele acestui roman, atunci în mod cert se detașază o profundă sete de comunicare, de comprehensiune umană și de prețuire a omului, așa cum îl aflăm în geografia complicată a raporturilor sale, în teritoriul său populat de oameni, de ne-oameni și de dorințe, de visuri și de aspirații generoase. Ar fi să consemnăm o constatare îndeobște acceptată că romanul românesc contemporan are resurse reale pentru a pune în discuție, din unghiul istoriei contemporane și al unei viziuni superioare, marile

probleme ale omului; un om care trăiește în istorie și într-un spațiu unde nu poate ignora ceea ce se întîmplă pe un teritoriu unde se decide fizionomia acestui veac. Cum am înțelege altfel audiența pentru romanul de azi dacă nu prin deschiderea lui spre temele fundamentale ale existenței și ale istoriei individuale și sociale; neeludate și examinate cu sinceritate, cu înțelegerea mecanismelor și a factorilor generatori de anume fenomene, motivele romanului, precum în acest caz, sunt ale unui om care există nu ca o abstracție ci ca o realitate ce poate fi dimensionată și ca simbol al unei realități umane mai largi. Fapt semnificativ rămîne pentru cititorul romanului lui Augustin Buzura mesajul general al cărții, chemarea spre omenie, spre generoasa estimare a ființei și a demnității lui.

Sub specia reflexivității și a înclinației spre analiză a protagonistului (Ștefan Pintea), Augustin Buzura se mișcă sigur atunci cînd stabilește motivele unui text epic precum *Vocile nopții*, motive supuse unui foarte atent *studiu* (termenul nu are de ce să surprindă în cazul romanului de analiză, profesat de prozatorul clujean); examenul psihologic, etiologia unor reacții și observarea atentă a fiecărui element comportamental, introspecția și insinuarea soluțiilor unei analize atît de înrudite cu psihanaliza fac din acest text și un roman despre stările ființei amenințate de spaimă, iar, dincolo de granițele acesteia, avînd conștiința posibilei culpe. De fapt, culpa morală nu e legată numai de protagonistul romanului (și nu în primul rînd de el), ci de celelalte personaje care acționează în roman în sensul în care Greimas vorbea despre „actanții" unui discurs narativ. În sintaxa unei opere de proporțiile romanului, în raporturile dintre personajele care comunică în trama cărții (în funcție de rolul naratorului identificat cu „autorul" acestui îndelung monolog al memoriei și al confesiunii), problemele spaimei și ale culpei se regăsesc *numai* în legăturile *dintre* personaje. Semnul distinctiv al personajului-narator este asumarea experienței umane: „Sînt un om curios, mă interesează cauzele erorii, psihologia celor ce o comit". Mărturisirea e de extins dincolo de fenomenul amintit. Observația este acută, deschisă corespondențelor la nivelul unor stări, sentimente, reacții, acte și fapte proiectate sau comise. Autoanaliza proiectează și în afară lumini care surprind felurite manifestări ale ființei prin abolirea

sau prin amplificarea timpului unei atitudini omenești: „Teama? Dacă mă gîndesc bine, îmi dau seama că încă n-am avut tăria să mă furișez pînă la rădăcinile acestui sentiment incomod pe care, de cînd mă știu, îl tîrăsc mereu, oriunde, după mine, fără să mă pot obișnui cu el“ și fraza continuă cu egale accente de studiu sau de anamneză transcrisă de un personaj care se contemplă în oglinzile unei conștiințe capabile să se obiectiveze atît cît este necesar pentru ca sentimentul supus studiului să intre în sfera motivelor de studiat! Și în alte circumstanțe, străbătînd un itinerar determinat de ceea ce am numit de cele mai multe ori ipostazele existențiale (experiențele fundamentale ale lumii romanului) ale biografiei lui Ștefan Pintea, scriitorul procedează după aceleași modele ale timpului și ale spațiului în care se înscriu motivele cărții. Spectacolul satului devastat de ape; spaima nopții și coșmarul rechemat mai apoi insistent; periplul nocturn prin sat (cîinele, femeia stranie etc.) sunt semne ale spaimei ca și experiențele trăite în preajma unui pictor și a soției acestuia (Vecchi — Violetta). Spaimele ființei și fantomele unei lumi spasmodice, coșmarurile singurătății și ale unei devoratoare triste se regăsesc în acele capitole unde eroul trăiește experiența întîlnirii cu Violetta („Cui datorăm oare frica din noi, nevoia dureroasă de uitare, spaimele ce ne tulbură visele, senzația asta groaznică de singurătate într-o lume ostilă, indiferentă, rece, insensibilă la destine individuale?“). Spaimele conștiinței și ale singurătății (Violetta), ale amintirilor și ale dorințelor, bovaricele semne ale fricii la Lena Filipaș (risipirea unei vieți prin compromisurile morale ale ființei) sunt mai puțin justificate în cazul culpei presupuse (ancheta locotenentului Veza). Cred că aici motivarea epică este mai șubredă și mai puțin credibilă epic.

Sunt în roman constante ale vieții și ale etosului contemporan care țin de viziunea prozatorului; timpul, un timp material mai pregnant decît în alte proze ale lui Augustin Buzura, timpul obiectiv ca și cel subiectiv, al conștiinței, pune în lumină un termen constant, *topos* al romanului: este *casa*, familia, satul, cu numele locurilor, cu legendele satului, cu istoriile metamorfozate în basm despre oameni sau despre fantasme. Chiar dacă satul parcurge și el un proces de metamorfozare, amintirea oferă cel puțin ele-

mentele de confruntare și de recurs moral, strict necesare pentru biografia eroului.

Vocile nopții este, cred, romanul cel mai izbutit al lui Augustin Buzura, cel puțin pentru următoarele motive (ele nu sunt numai ale analizei criticului!): proiectează un destin individual implicat dramatic în diversele înfățișări ale existenței; face să se edifice un sistem general de referințe și de personaje-existențe care configurează un univers convingător; cartea are acurateță și s-a elaborat într-un discurs epic care face loc evenimentului narat, vitalizînd astfel structura epică. În Ștefan Pintea scriitorul a investit, cum ar spune-o Buzura, „enorm", în ordinea analizei lucide, devoratoare, agitate, febrile și totodată minuțioase. Asediat de timp, de propria-i conștiință, neliniștit, eroul este insul care vrea să afle, să confrunte, să creadă, demistificînd și descoperind prin el însuși. Dacă nu-i reușește lui Buzura ancheta și sugestiile acesteia, în schimb analiza este o continuă stare de veghe și de alarmă pentru toate reacțiile și deciziile personajului său. Capcanele rostirii, ale cuvintelor, teama, asumarea unor fapte, compromisurile, instabilitățile și incertitudinile, scenariul aventurilor acestui erou sunt rezultatul unui demers analitic superior, patronat de ideea că prozatorul poate descoperi, într-o infinitate de circumstanțe, gesturi, reacții, cuvinte, sensul și natura interioară a lucrurilor („O întîmplare aparent banală, apare cîte un cineva, și, cu un gest ferm, uneori în glumă, alteori cu multă gravitate, trage hainele de pe noi, ne descoperă așa cum sîntem, ne obligă să ne vedem limitele, puterea, ne spune că sîntem *atunci* și *acolo*..."). Alternativele lui Ștefan Pintea sunt proiecții ale observației și termeni aleși prin simetrie, prin analogie sau, dimpotrivă, prin ordonare antinomică pentru a realiza principiul observației și al studiului moral. Observînd și autoexaminîndu-se, personajul stabilește elemente de opoziție (Marin Ionescu, Lena Filipaș, inginerul Filipaș, Iacob Filipaș-tatăl etc.).

Augustin Buzura își definește protagonistul prin descendență dostoievskiană. Proclamîndu-se un ins mediocru, reafirmînd cu ostentație condiția sa („un tip incolor, mediocru"), Ștefan Pintea se consideră însă și un observator al moravurilor („în realitate eram un biet teoretician"). Măștile lui sunt ale unui destin care se caută pe sine, întrebînd, aspirînd la comunicare, refuzînd categoric singură-

tatea (Lena este, alături de Violetta, una dintre victimele singurătății care destramă), căutînd în universul muncii temeiurile vieții. Căutările lui (experiențele erotice sunt una dintre ipostaze) sunt ale cunoașterii. Chiar dacă excesivă și ușor retorică, întîlnirea cu Violetta își păstrează semnificația pentru temele cărții Cred însă că sunt false, artificioase și mult mai palide paginile despre bovaricele confesiuni ale Violetei, chemarea ei la evadare în circumstanțe nu mai puțin convenționale.

Motivele cărții recheamă constant aspirația la fericire, la cunoaștere („Ce fel de ființe sîntem?") și la reflecție despre condiția omului într-o lume pe care ne-o asumăm în numele unor noi raporturi etice și al conștiinței. *Vocile nopții* este, sub acest aspect, o carte gravă și care invită la meditație, situîndu-l pe Augustin Buzura printre prozatorii cei mai importanți ai generației sale.

mircea ciobanu

„Istoriile" ca parabole ale existenței

Îl citesc pe Mircea Ciobanu cu sentimentul, atît de rar, al întîlnirii cu povestitorul investit de lumile posibile ale creației să producă „istorii". Ele ar urma să realizeze structura eposului, reprezentare fundamentală a condiției existențiale a unei colectivități ce trăiește prin istoriile unor ființe; un discurs stăpînit de naratorul sensibil la diverse ipostaze ale relatării și ale mecanicii acesteia. Volumul al III-lea al *Istoriilor* comunică aceeași pasionată apropiere de sursele eposului și sunt de găsit semnele pentru o matrice comună tuturor narațiunilor acestei literaturi românești dăruită cu mari povestitori. Lucid și patetic, comentator înrudit cu un cercetător al straturilor tăinuite ale materiei umane, atît de imprevizibile și de ascunse, naratorul lui Mircea Ciobanu știe foarte bine că istoriile epice se nasc din cele mai diverse stări ale vieții precum și din cele mai neașteptate vestiri ale morții: „Ce minunată istorie ar alcătui Cutare dacă nu s-ar teme de surîsul nostru bănu-

tor. O singură crimă; o singură trădare de frate; un singur incest; o singură năvălire, un singur război fratricid!".

Istoriile sunt povestiri care compun un *epos* (nu neapărat pus sub semnul de recunoaștere al totalității, ci mai degrabă al cosmicității, al respectării destinelor modelate de timp, de relații inextricabile, de mecanisme ale existenței), configurînd tot mai accentuat un narator-martor sau un narator ce cultivă reflexivitatea, *expus* — ca să spunem astfel —, tot mai angajat în raporturile dintre personajele unei *cronici*. Ea presupune participanți, explicații, depoziții, martori în această intervenție care marchează un interval al discursului, nu o dată întrerupt de digresiuni-fabule sau de explicații cu valoare de echivalențe ale memoriei și ale stărilor supuse analizei introspective: „Noi începuserăm să povestim despre o anume seară de toamnă tîrzie, adică despre împrejurarea cînd Sisa Dudescu ar fi putut să afirme, odată cu mai sus pomenitul istoric, că legea precedentului este o tristă născocire a celor ce n-au renunțat să creadă în virtuțile modelatoare ale memoriei". Proiectul narativ, cum se poate observa, este enunțat și deconspirat; este elaborat și demonstrat direct, ca într-o narațiune de tip analtic unde luciditatea (precum la Anton Holban sau M. Blecher) se exercită „la vedere", într-un experiment necesar.

În „Cartea a treia" a volumului apărut în 1981 la Editura Eminescu poetica „Istoriilor" (o poetică a narațiunii de fapt) este dezvoltată de naratorul atras de întrebările tot mai insistente și mai incomode (pînă la un punct) ale naturii discursului adoptat. Are oare istorisirea un final? Întrebarea este firească și avem să ne aducem aminte că sensul însuși al narațiunii este de a prolifera în noi spații în virtutea unui destin asumat al naratorului omniprezent și etern în istoricitatea existenței lui („Și chiar așa: ce istorisire are cu adevărat un sfîrșit?"). Nici o parabolă și nici o istorie pilduitoare a lumii nu se epuizează și nu se încheie printr-un narator iar metaforele și narațiunile-metonimii sunt însăși memoria lumii, dreptul acesteia de a se comunica într-o ipostază existențială supremă: supraviețuirea. O „masă narativă" inepuizabilă există iar „istorisitorul", cum îl numește Mircea Ciobanu, are o funcție ce nu poate fi ignorată: „Este forma lui de protest împotriva oricăror chingi, fie și dintre cele pe care unul singur și le-a alcă-

tuit". Mircea Eliade nu spune altceva iar demonstrația marelui scriitor din *Pe strada Mîntuleasa* nu altfel poate fi înțeleasă; este în sensul principal al eposului de a conspira împotriva uitării și de a restitui lumii ceea ce este demn de memoria acesteia. Fiindcă mai presus de toate, nu uită să ne atragă atenția naratorul lui Mircea Ciobanu, istoriile sunt necesare „pentru foamea de istorisiri a oricărui om"!

Istoriile scrise de Mircea Ciobanu (mă feresc să spun „compuse") sunt relatări succesive despre „case" sau despre „familii"; sunt istorii despre oameni care se succed așteptînd orele secrete ale confesiunilor sau, mai ales, continuînd să retrăiască prin memorie (mecanismul aducerilor-aminte seamănă doar cu acela al discursului analitic) fulgurante reprezentări ale vieții ce duce spre moarte. Istoria Casei Iancu Dudescu; istoria retrăită de Sisa Dudescu și (parțial) istoria Casei Palada sunt fragmente dintr-o *Carte* (compoziționa1, *Istorii III* este alcătuită din *trei cărți* perfect justificate ca straturi ale discursului narativ) care poate fi a înțelepciunii și a cugetării (ne amintim acum de Ștefan Bănulescu sau de G. Bălăiță), unde experiențele trăite și confesiunile puse sub lumina tremurătoare a crepusculului ne confruntă cu marile motive existențiale ale creației romanești.

„Cartea întîi" este istoria casei Dudescu iar în centrul narațiunii se află una dintre cele mai copleșitoare și mai profunde istorii narative scrise în ultimele decenii de literatură românească: moartea lui Iancu Dudescu, istorie dantesca, înfrigurat înregistrată și transcrisă într-o scriitură caracterizată printr-un simț uimitor al cuvîntului metonimic. Năruirile, destrămările, trecerile sunt povestite și Paul Georgescu, în calitate de comentator de data aceasta (am putea invoca însă și prozatorul atît de împătimit în zonele cuvintelor și în spațiul lor semantic), are perfectă dreptate remarcînd pagini antologice. Și „anii începutului de veac" sunt evocați cu un gust de inspirație poate mateină, și trecerile prin evenimente care modifică destinele sunt transpuse în povestiri, schițînd o cronologie: 1916—1918, 1929, 1940, 1948, 1956. E o cronologie menționată nu prin simplu artificiu; se subliniază și în acest fel dialectica unor familii și indivizi intrați în impact cu evenimente care trădează stări de spirit, dezmorțesc ambiții sau grăbesc prăbușiri. Eposul nu e departe de viziunea tragediei asupra raportu-

rilor umane. Iată de ce în scenariul epic al lui Mircea Ciobanu fiecare dintre cele trei „cărți" este dominată de un motiv unic: moartea unei ființe. Este, mai întîi, Iancu Dudescu; în „Cartea a doua", amintirea revenirii lui Iancu Dudescu din război este numai aparent momentul dominant (aparent, fiindcă narațiunea are dramatism, se amplifică spre dimensiunile unui spectacol din care rezultă noi semne ale destrămării și năruirii). La fel, spectacolul Bucureștilor părăsit de trupele românești, izolat și apoi cotropit de germani, deși scris cu o mare finețe, cu o carnație a frazei, a sintagmelor reprezentărilor (ne amintește de paginile dedicate Bucureștilor acelorași ani de Eugen Uricaru în romanul *Așteptîndu-i pe învingători)* nu realizează „tema" principală. Ea este moartea Sisei Dudescu, pregătită prin fluxul amintirilor și prin straturile recompuse prin memoria personajului, destin balzacian, avînd consistența unor ființe venite din materia mitică și parabolică a prozei faulkneriene. Grotescul, tragicul, patima, senzualitatea, veghea și prăbușirile sunt ale unui personaj exemplar ca structură, adîncime și complexitate.

Cu totul altul este registrul epic din „Cartea a treia" a *Istoriilor III.* Călăuza naratorului este Gheorghe Palada în spațiul unor determinări de cu totul altă natură. Deși există unele legături, conexiunile sunt provocate de experiența unei generații confruntate cu semnele puterii (istoria lui Dine, zis Marchitanul, fostul țăran ajuns salahor pe șantierul condus de Gheorghe Palada). Relațiile se statuează altfel, făcînd însă mai transparente poate unele dintre motivele *Istoriilor.* Ce anume se schimbă în structura unui om? Ce aduc cu ele generațiile în succesiunea lor și în virtutea unor interdeterminări nu doar de natură familială? Cum acționează evenimentele pentru a metamorfoza povestirea în „istorii" fundamentale despre viață și despre moarte? Aproapele nostru și natura raporturilor, uneori degradate, dintre membrii aceleiași familii; ceremonialul sacru al vieții și moartea stau sub semnul „istoriilor" fiindcă ele înregistrează cu finețe și cu sensibilitate secretă schimbările („Omul s-a schimbat și nu știe că s-a schimbat"; „Dar cîte nu i se pot întîmpla unui om ca să i se împietrească astfel inima"). Celebrate de ființele supuse evenimentelor, faptele trăite de ele trec prin fața noastră, martori ai povestitorului, ca semne ale existenței, cu frumu-

seți, cu urîtul, sordidul, gingășia și violența lumilor. Ele sunt *istoriile* care invită la meditație și la observație, la descifrarea simbolurilor și metaforelor propriii oricărei „istorii".

Cele trei „cărți" sunt și o colecție de povestiri rostite în acele ceasuri cînd cei veniți „de la marginea Pandurilor" încep să retrăiască scenele unor vieți apuse, atît de înrudite cu acelea ale Textelor înțelepte unde se pot afla corespondențe sau cugetări pentru finalul acestor întîmplări: „Ce n-au luat povestitorii de la marginea Pandurilor a vîndut Baicu Dudescu. Cei dintîi însă au știut, în felul lor, să întoarcă darul ce li-l făcuse bătrînul săpător de temelii, amintindu-l într-o istorisire, din care (dacă ai fi stat s-o asculți) ar fi reieșit că pe lume și printre noi se află încă vie uriașa semințe a fiilor lui Anac". Forța risipită de Iancu Dudescu, săpînd temeliile unei case ce nu se va ridica vreodată, este de fapt semnul unei puteri ce-și pregătește, ca în spațiul fabulosului și miticului, moartea, intrarea în moarte. Parabola este acum un descîntec, un poem al finalului, recviemul unei vieți vegheate de cea de dincolo moarte, Logofeteasa, ea însăși un personaj mitic ca prezență și ca vestire a nașterii și întoarcerii în lume sau în moarte, fără ca aceste semne să aibă neapărat un sens esoteric. E ca un cîntec al semințiilor, al soartei: un cîntec criptic, încifrat și figurat precum în textul biblic: „....omul, din pîntecele maicii sale, intră în Lume ca într-un al doilea pîntec, nu mai puțin tainic pentru el decît cel dintîi. Se învață cu munca, se însoară și face copii; dacă-l întrebi, știe să-ți spună o mulțime de lucruri despre ape, despre stelele cerului, despre măruntaiele pămîntului; călătorește, doarme și are visuri" (...) ară și seamănă; sapă fîntîni — dar el se află într-un alt pîntec; îl întrebi și spune că este liber, și-ar fi el liber, nu-i vorbă, dacă n-ar trebui să mănînce măcar o dată pe zi, dacă odată cu noaptea n-ar pica de la sine în somn. El stă într-un pîntec și tot ceea ce apucă să afle într-o viață are tot atîta preț cît întreaga știință pe care-o poate dobîndi o făptură închisă între pereți și hrănită cu zvonuri despre întîmplările de-afară..."

Reîntîlnirea cu semnele cosmice ale vieții/morții este proprie unei cărți de *istorii*, ipostaze ale existențelor, destine angajate în ceremonialul Lumii, celebrat prin viață și prin vestirea destrămării, a dispariției. Logosul însuși par-

ticipă la acest ceremonial mitic („numărătorul de vorbe"), parabolă ce pregătește ceasul slujitorilor „numărătoarei celei mari". De fapt, impresia cititorului îndrăgostit de scrisul lui Mircea Ciobanu, pe care îl va asocia de acum înainte tuturor povestitorilor ocrotiți de Cuvînt și nu numai de evenimentul narat (Ion Ghica, Al. Macedonski, I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu, Mateiu I. Caragiale, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Eugen Barbu, D. R. Popescu etc.), este că mitologia Caselor este dominantă în cele trei „cărți". Ele sunt consacrate destrămării, prăbușirii, văzute în formele hiperbolice ale unor destine precum Iancu Dudescu sau Sisa Dudescu. Mistuirea și distrugerea, neantizarea sunt motive pentru primele două „cărți", în timp ce ultima „carte" invită să medităm asupra raporturilor umane și asupra parabolei aproapelui și a labirinticei desfășurări a vieții.

Un discurs epic acut, sensibil transcrie ritmurile istorisirilor și ale aducerilor-aminte. Reprezentările au transparențe de văl aproape invizibil; au treceri insesizabile, înregistrează infinitezimale zboruri ale cuvîntului; acesta are carnație, tensiune, face palpabile stările, învăluie în arome, sugerează descompunerea și înspăimîntă prin viziunea urîtului și a sordidului. E un mod aparte al lui Mircea Ciobanu de a face perceptibile lucruri și stări lăuntrice, nemărturisite, neexteriorizate, bănuite doar, insinuînd neliniște, veghe, tensiune și o exacerbare a simțurilor alarmate de tăceri, de umbre, de vise. Există un acord — previzibil de altminteri în cazul unui prozator ca Mircea Ciobanu — între *discursul* permeabil la fiecare modificare de registru narativ și *privirea* acută, însetată de semne și de reprezentări. Nu e vorba neapărat de gustul și vocația descripției, neimportante aici, ci mai ales de efectul unor imagini plasate în intervale de efect cromatic și epic. Narațiunea se alimentează din aglomerarea heteroclită de lucruri (rochiile Sisei Dudescu, interiorul Casei Dudescu, strada, Bucureștii abandonați etc.) ca într-o pînză expresionistă, avînd durități și amplificări, echivalențe sonore și o pătrunzătoare senzație de destrămare, de decrepitudine. Percepția fină și exact articulată, intensă, deschisă celor mai fine sunete, vine din vocația și gustul pentru *introspecție*, pentru autoanaliza necruțătoare („O clipă, privi la sine însăși ca la o străină și cele ce îi încăpeau în raza privirii,

ca la niște răsfrîngeri într-o oglindă"). O lentă, îndelungată, insistentă percepere a lucrurilor și ființelor se realizează în discursul scriitorului, care înregistrează — aducîndu-ne din nou aminte de William Faulkner — treptata destrămare a casei, a lemnului casei, ca într-o „dospire". Organicul este perceput și ființele au un fel de stare de alarmă a simțurilor. Astfel, Sisa „sta la pîndă și asculta mișcarea de sine, la răstimpuri, a lucrurilor". Un pasaj, care ne amintește de Al. Macedonski, de gustul acestuia pentru descripție, este absolut memorabil: Sisa Dudescu își îmbracă, pe un corp uscat și veștejit, rochiile, nenumăratele rochii de-altădată, în culori acum fanate, descompuse. Degradarea are echivalențe metaforice de natură să transforme discursul narativ într-un foarte fin sistem de reprezentări. Uneori soluția este aceea a enunțării într-o sintagmă: „Iancu Dudescu mirosea a pămînt..." ce se reia, întocmai temelor muzicale, pentru a expune mai larg motivul principal: apropierea morții lui Iancu Dudescu: „Așa avea să-i miroasă Iancu în vara anului o mie nouă sute patruzeci și opt. Era o seară înăbușitoare, Iancu se întorsese de-acolo, dintre niște temelii neisprăvite și viața abia mai pîlpîia în privirile lui albăstrii". Două enunțuri situate în momente îndepărtate păstrează prin acuitatea senzațiilor valoarea unor metafore ale revenirii și ale morții în cea mai simplă și mai copleșitoare parabolă existențială, apropiată de fabulos și de grandiosul receptării ființei.

Mircea Ciobanu are darul construcției frazei, păstrînd intervale pentru tăcerile și pentru sunetele emise într-un spațiu epic ce tinde să devină simfonic prin alternanțe și interferențe. Destrămarea (moartea lui Iancu Dudescu); devastatoarea și devoratoarea foame de distrugere ce atinge casa și oamenii (familia); motivul morții („Maria Palada văzuse case murind în timp ce stăpînii lor credeau că nu din asta o să li se tragă sfîrșitul — și, într-adevăr, nu din asta își dădeau, unul după altul, sufletul, poate fi însă ceva mai deznădăjduitor decît să mori înăuntrul și sub acoperișurile unei case moarte de mult?") sunt prezente în *Istorii III*. Ar fi de observat, însă, că prozatorul tinde să transforme metaforele și simbolurile acestor destrămări (casele și familiile) într-o mai gravă viziune asupra raporturilor umane. Consecințele în plan uman, alterarea relațiilor și întreruperea unei comunicări, care face solidară lumea, repre-

zintă o cazuistică mult mai importantă, chiar dacă imaginile apocaliptice sunt mai adesea legate de spectacolul exterior al vieții (casa inundată de chiriași, copleșită de invazia muștelor; Bucureștii anilor războiului și amenințările preotului Culi Calotescu etc.).

Acestor reprezentări li se asociază într-o necesară conexiune, care ține de poetica discursului epic din *Istorii III*, metonimice și metaforice semne ale descompunerii prin organic (invazia melcilor) sau prin spectacolul degradat al Urîtului. Un veritabil inventar de semne ale Urîtului, figurînd amenințător și prevestitor istoria familiilor, apare în cartea lui Mircea Ciobanu. Portrete memorabile precum al Leopoldinei (accesul spre sordid); mirosurile casei intrate în descompunere, urîtul existențial (ființe ce suferă prin degradare, mai ales în itinerarul lui Gheorghe Palada din „Cartea a treia" întîlnind căderea sub incidența și sub apăsarea sordidului) sunt componentele acestui discurs de o sensibilitate și permeabilitate remarcabile.

Ca operă a unui narator lucid, cartea operează prin secțiuni și prin intervale, prin spații unde se explică, se revine, se echivalează (Construcții savante: „Sînt case" (...) „sînt case unde nu intră nimeni și de unde nimeni nu iese"). Scriitorul profesează discursul extins prin lungi digresiuni, printr-un excurs savant dirijat, prin desfășurări armonizate, aparent doar necontrolate în fiecare moment al narațiunilor. Căci la Mircea Ciobanu este prezentă — spre satisfacția cititorului — plăcerea scriiturii, a Cuvîntului, a decantărilor, a notației sensibile, a voluptății culorii, a conștiinței că prin Cuvînt se pot construi lumi posibile. Aromele vechi ale cuvintelor (Logofeteasa), cîntecul vechi, de recviem, fac din discurs un elogiu al Logosului și al materiei vii a Cuvintelor.

În ipostaze felurite, Naratorul lui Mircea Ciobanu își asumă atît istoriile propriu-zise, cît și comentariul, mărturia sau depoziția. El construiește, anticipează, intervine, glosează sub semnul luciditătii și al reflexivității. Sunt pagini numeroase unde Naratorul este un „filosof" și un interpret al semnelor înțelepciunii, spunîndu-și cuvîntul și el într-un teritoriu ce nu-i aparține decît parțial, fiind mai întîi de toate al protagoniștilor „Casei". Tonul e cîteodată apropiat de al vechiului Povestitor: „Și-atît cu femeia Catrina! cum scrie istorisitorul răsăritean, ori de cîte ori omul

despre care s-a străduit să istorisească nu-i mai spune nimic, nici lui, nici celui ce-l ascultă" și Naratorul are conștiința acestei misiuni asumate, pregătind, anticipînd, invitînd la colaborare cititorul. Alternanțele sunt numeroase și avem să întîlnim un discurs strict analitic, introspectiv, alături de un altul, propriu povestitorului vechi, încercat, inspirat de modele. Transcrierea neliniștilor, tăcerilor, aducerilor-aminte (Maria, Gheorghe Palada, Sisa Dudescu) face parte dintr-un sistem: memoria, ca factor suprem, mai cu seamă în cazul Sisei Dudescu, rechemată de trecut („puterea ei de aducere-aminte se întorcea cu totul spre trecut...), în timp ce periplul lui Gheorghe Palada ne plasează într-un prezent supus și el analizei. Frenezia rememorărilor, dilatarea unor evenimente, stări, situații, detalii, obiecte; ezitările (regizate) ale discursului; reintegrarea unui episod într-o succesiune de evenimente etc. sunt procedee narative. Cuvîntul, evenimentul, gestul provoacă, incită, elaborează, extind spațiul analizei și reflecției.

„Naratorul omniprezent" nu este la Mircea Ciobanu un procedeu analizabil în virtutea poeticii narațiunii. El este lumea în ipostaze multiple. Martorul, cronicarul, lucidul interpret al evenimentelor, spiritul meditativ și virtuosul Cuvîntului au scris o carte de „istorii". Ea este a povestitorului, care păstrează, indelebile, mărturiile existenței, parabolele și simbolurile acesteia.

virgil duda

„Starea de sensibilitate"

În romanele lui Virgil Duda, prozatorul care ne-a obișnuit cu un discurs analitic dirijat de un narator ce-și asumă starea de veghe și de extremă sensibilitate (acuitatea percepției și a observației, migăloasă, scrutătoare, capabilă să desfacă și să exploreze în profunzime), personajul-martor are funcțiile multiple ale unui *anchetator*. Rămînînd în sfera raporturilor generate de personajul literar, se poate afirma că Virgil Duda conferă categoriei funcția de semn preeminent, do-

minator, statuînd legături, substituind alți referenți și semnificanți ai comunicării de tip epic. Personajul său — anchetatorul — organizează, supraveghează și orchestrează întregul sistem de relații stabilit la nivelul stratului narativ și la acela al semnificațiilor textului. Mecanismele se deconspiraseră încă din *Anchetatorul apatic*, în timp ce în *Deruta*, cred cel mai bun roman al scriitorului, personajul ironic și sarcastic, dostoievskian și cehovian totodată, fixează dimensiunile privirii.

În *Măștile* (Editura Cartea Românească, 1979), tînărul anchetator este observatorul și, în același timp, *naratorul* exersat, avînd voluptatea și *profunzimea privirii*, gustul pentru reflecția încărcată de impresii succesiv aglomerate, debordante chiar, copleșind fraza astfel dispusă încît să sugereze tensiunea analizei și cazuistica prezentată. Uneori cu un glas venit din afară, tînărul magistrat supraexpune și produce el însuși rememorări, — relatări ale unor fapte care depun potrivit cu argumentele demonstrației pregătite; în cazul acestui roman, semnificațiile derivă din funcția conferită „sensibilității", calitate funciarmente umană, prin intermediul căreia suntem în măsură să ne asumăm destinul, raporturile cu ceilalți, în plan social și individual. Meditînd asupra naturii umane determinate de noi raporturi sociale, de noi implicații morale, scriitorul — prin naratorul-anchetator — este un comentator (procedeul fusese exersat în *Deruta*), dispus să amplifice, să decanteze și să extindă zona „sensibilității" și a receptivității, a permeabilității morale a ființei. De aici înclinația de a povesti (sunt derulate povestiri „exemplare", fabule cu rezonanță etică), chiar dacă „istoriile" sunt întrerupte („eșecuri narative" ale anchetatorului) prin absența comunicării sau prin inadecvare. Relatînd despre copilărie și despre modele umane pilduitoare (învățătorul, marea pasiune a lui Ionas), personajul-narator întîmpină „inadecvarea" sau întreruperea comunicării. Ca și eroul lui Camil Petrescu, Naratorul nu poate stabili legătura necesară pentru a releva interlocutorului sensul „fabulei" (Alexandra). Trăind cu voluptate amintirile, utilizînd amănuntele pentru că au efectul persuasiv al faptului trăit; urmărind, scormonind, interpretînd și construind toate ipotezele cu putință, *personajul* este el însuși un grup de referenți pentru retorica „sensibilității", pentru discursul con-

sacrat *măștilor* trăite sau adoptate, înțelegînd prin acestea: destine, oameni, fapte și argumente în favoarea *participării* și a corectării comportamentului.

Naratorul are calitatea de a înregistra, la rîndul său, alte confesiuni (de altminteri rememorarea și confesiunea reprezintă cele două tipuri de „narațiuni" incluse în organizarea discursului, alternînd pentru a oferi mărturiile necesare), provocînd prin acuitatea observației destăinuirea sau dictînd stilul acesteia: „O confesiune cu care n-avea altceva de făcut decît s-o ia, așa cum o primise, și s-o depună în magazia sa de întîmplări și vorbe... pentru eventualitatea că va rodi cîndva". Toți protagoniștii acestui spectacol al confesiunilor (un cor al conștiințelor ce însoțește mărturia naratorului, atît de înrudit cu personajul cehovian și cu cel dostoievskian, investit cu dreptul de a scruta, de a-și asuma confesiunile și de a trăi suferințele dezvăluite) trec prin proba relatării și a rememorării, obligatorie în spațiul verificării calității despre care se vorbește: sensibilitatea la destinele oamenilor și la faptele lor. Interferate, organizate în paralel, suprapuse sau supuse verificării prin opoziții sau analogii, viețile sunt ipostaze, măști ale acestui spectacol despre răspunderea morală și despre asumarea ei. Plonjînd în straturile analizei (privirea are atributul observației făcute la microscop), textul lui Virgil Duda este aidoma unei argumentații despre comunicare, despre cunoaștere și despre autocunoaștere, într-un cuvînt despre sensurile unei colectivități prezidate de principiile „sensibilității", — variantă a umanismului, esențial pentru aprecierea valorilor și comportamentelor. Poate că obsesia copilăriei, prezentată în acest roman, este semnificantul comunicării și al participării afective, văzute în calitatea lor de componente inalienabile ale unui om.

Un discurs epic caracterizat prin plăcerea analizei, a disecției și comentariului, face ca *Măștile* să dea impresia de meditație rece, lucidă, clinică, chiar savantă și, deci, seacă, uneori, asupra motivului expus de scriitor ca într-o dizertație. E vorba de „semnificația intenționată" și despre mijloacele puse în mișcare pentru a declanșa sensurile. Relatările-confesiuni sunt mici povestiri în stil direct; ele sunt întrerupte de comentariul minuțios care compune ceea ce

ar fi *anatomia sensibilității umane* și, fiindcă mediul ales este al medicilor, să spunem că etiologia cazurilor urmează parcă mecanismului specific anamnezelor clinice. Stilul direct alternează cu cel indirect, convenabil pentru detașarea achetatorului și, mai exact, pentru realizarea unui *efect de distanțare* care ar însemna aici participare ironică, comentariu și o tendință spre obiectivarea naratorului.

Acceptînd comentariul ca o posibilitate mai liberă de circumscriere a faptului și a semnificației acestuia, Virgil Duda apelează la distanțare pentru a păstra luciditatea și tonul analizei, știind foarte bine că prin cuvînt pot fi declanșate alte resorturi ale ființei, alte semnificații — chiar și prin exercițiul semantic —, alte reacții („evoluția măștilor lingvistice care acoperă cam același conținut").

Virgil Duda controlează efectul amintirilor și e de reținut că memoria generează cel mai important sistem de semnificanți al textului din *Măștile*. E de văzut, astfel, începutul romanului ca o prelungire a unei aduceri-aminte despre copilăria Anchetatorului (fraza aglomerează pînă la sufocare elementele impresiilor). Dar confesiunea este cenzurată și comentată („plicticoasă «literaturizare»"), în timp ce copilăria rămîne termenul suprem contrapus celorlalte vîrste și absenței, chiar și temporale, a *afectivității* — termen al reacției pozitive. Prima amintire (despre învățător și despre moartea lui) ca și cea de a doua (marea iubire a lui Ionaș) țin de un exercițiu controlat lucid: „în căutarea timpului pierdut"; personajul este acela care provoacă, dirijează și cenzurează discursul despre „sensibilitate", ca stare superioară a omului. Măștile sunt nu numai semnul prefăcătoriei, al dublului (culpă, nesinceritate etc.), ci și ipostazele vieții, ale morții, ale candorii, dorințelor, înfrîngerilor, orgoliilor și omenescului (esență/aparență). Căci lumea acestui roman — probabil cel mai bine scris și mai substanțial după *Deruta* — este concepută ca într-un spectacol simbolic, însumînd reacții semnificative pentru o colectivitate (măștile ca forme ale manifestărilor umane); învățătorul Ion Tarazea, unchiul Mauriciu, medicii marelui spital, Ionas, Alexandru, Manser, avînd fiecare semnele unor realități umane în diagrama binelui și a răului, a culpei și a nevinovăției, a responsabilității și a frustrărilor etc. Obsesii, dorințe, aspirații, valori morale, ambiții și demnitate, viață și moarte etc. sunt da-

tele acestei umanități pentru care *afecțiunea* și *starea de sensibilitate* sunt criterii axiomatice.

Ca și în excelenta carte a lui Florin Mugur, *Ultima vară a lui Antim*, unde suita epistolară reface istoria unor vieți, în *Măștile* motivul dominant rămîne natura raporturilor dintre oameni, expresia cea mai directă a acestor relații: afecțiunea, calitate concepută sub specia etosului nostru. Aspirația legitimă la afecțiune, comprehensiune și responsabilitate morală; ideea comunicării, a eradicării culpei și a culpabilității și, mai apoi, perspectivele „educației sentimentale" (a sentimentelor fundamentale); anatomia sentimentelor care animă raporturile interumane etc. reprezintă temele acestei cărți: „procesul, indiferent de măștile lui, e neîntrerupt; doar că, în vreme ce se desfășoară, nu sesizezi tîlcul lecției; de cele mai multe ori e nevoie de distanțare". E vorba de procesul neîntrerupt al vieții, proces complex și sinuos, care pretinde participare — notează anchetatorul-narator — dar și luciditate (distanțare). Replica la momentele sau la pauzele de instabilitate și absență a sentimentelor este comentată în text: „Fiecare din noi duce cu sine amintirea unor apăsătoare momente de absență, asta voiesem să spun. Ne putem salva numai dacă ni le asumăm, adică le tratăm ca atare". Între lucida estimare a sentimentelor și participarea ființei (obligație morală) se situează destinele cărții, măști ale sentimentelor și ipostaze ale vieții.

Romanul lui Virgil Duda este, spuneam, un discurs despre „educația sentimentelor", despre vîrstele și experiențele unor conștiințe. *Starea de sensibilitate*, despre care e vorba, se deduce din confesiuni, din mărturii, din depoziții ale unei tipologii relativ diversificate. I se poate reproșa suitei de personaje o anume ariditate și absența unei substanțe umane mai exact conturate. În sensul în care anchetatorul este naratorul, conceput cu inteligență prin identificare sau prin obiectivare, conform mecanismelor unui narator, ar fi fost de desenat celelalte (posibile) destine. Unele sunt doar nume dintr-un cor în parte uniformizat. Ariditatea și accentele seci ale discursului nu contrazic, însă, dimensiunile și tensiunea analizei. Virgil Duda o cunoaște foarte bine, confirmînd calitățile romanelor anterioare.

laurențiu fulga

Semnificații și simboluri

Literatura lui Laurențiu Fulga — și ea începe convingător cu nuvelele și povestirile din *Straniul paradis* — își extrage motivele, tensiunea discursului și semnificațiile din marile experiențe ale ființei. Pusă în situații excepționale (războiul), trăind dinlăuntru conflicte existențiale ireductibile, umanitatea creației epice a lui Laurențiu Fulga trăiește *în tensiune*, paroxistic și cu o exasperare maximă condiția ei tragică, grave evenimente care o asediază. În *Alexandra și infernul*, în *Moartea lui Orfeu* raporturile umane sunt examinate nu fără a se recurge la un sistem vast de simboluri, de parabole sau de mituri, toate, în fond, variante ale unor semnificanți destinați unei copleșitoare comunicări despre destinul omului, despre traumele istoriei și despre perpetua verificare a condiției umane. Un astfel de motiv este războiul văzut sub specia consecințelor lui, eveniment cu repercusiuni verificatoare pentru individ sau pentru colectivitatea în suferință; dar mai presus de acest leitmotiv al literaturii lui Laurențiu Fulga, interesează în întregul prozei și prin mijlocirea tuturor semnificanților rostirea adevărului, neliniștea căutării și a confruntărilor, zbaterea ființei în căutarea unei legături cu semenii. De aici și intensitatea unui alt motiv conceput în conexiuni firești cu datele generale ale prozei: iubirea, dezlănțuirea pătimașă a omului, necontenita căutare a cuplului urmărit în metamorfoze, în reveniri, în abolirea timpului sau în inexorabila scurgere a nisipului din clepsidra orelor. Erosul este o alternativă salvatoare sau cel puțin încercarea de a salva prin eternitatea iubirii valorile umane superioare. Ca în *Alexandra și infernul*, unde cele șapte episoade realizează — sugerînd formula adoptată de Liviu Rebreanu în *Adam și Eva* — ipostazele cuplului (El—Ea), destinul lui Filip (Golia), arzătoarea chemare a iubirii, replică a Morții și a solitudinii sau ca în *Moartea lui Orfeu* (Horația—Sibylla), roman al vocilor conștiinței, meditație despre creație și despre timpul creației umane, asistăm în *Fascinația* la una

dintre cele mai patetice, tulburătoare și grave comunicări epice consacrate rostirii unor motive ca acestea. Luchian și Maria în cele patru ipostaze ale existenței lor imaginare, fictive, fantastice, mitice sau perfect verosimile — în accepție literară —, sunt semnele unei revelări epice a luptei pentru adevăr, pentru afirmarea valorilor etice verificate prin lupta unor ființe ce se sacrifică pentru adevăr, pentru înfrîngerea nedreptății, a injustiției, a genocidului, a agresiunii împotriva idealurilor care înnobilează existența. Iubirea este un simbol ce însoțește o vastă figurație de simboluri (sugestiile miturilor, ale legendelor, basmelor etc.) puse în serviciul unor semnificații fecunde cum se va vedea.

Fascinația (Editura Eminescu, 1977) este romanul motivelor constante ale literaturii scriitorului. În *Moartea lui Orfeu* și în *Alexandra și infernul* motivele sunt conjugate în spiritul unui discurs narativ pentru care *tensiunea relatării*, a *privirii interioare* sunt necesare pentru a defini reacția personajelor-simbol chemate să trăiască experiențe fundamentale. Avide de adevăr, căutîndu-l cu o frenezie maximă, cuplurile (aceleași în ipostaze diferite) trăiesc suferința Morții pentru a înțelege sensurile Vieții. Simbolurile țin evident de figurația literaturii și comunică în consecință; numai așa se explică tensiunea narativă creată. Aflarea ucigașului în capitolul „unu"; Femeia în roșu, semnul morții pentru privirea aprinsă a soldaților de pe front în capitolul „doi"; visul Mariei, condamnată la moarte pentru participarea ei la lupta comuniștilor în capitolul „trei" și confruntarea adevărului cu injustiția, cu absurda condamnare a adevărului (Anchetatorul) ne păstrează în zona acestor două mari motive ale prozei scriitorului. *Fascinația* este romanul conceput sub semnul unei relații tragice ca sistem general de reprezentări caracterizate printr-un *realism al simbolurilor* existențiale. În desfășurarea discursului narativ, avînd o tramă cuceritoare, exprimînd, altfel spus, fascinația conflictului și a înfruntării conștiințelor, reapar obsesiv temele Vieții/Morții, ale Realului/I-realului, Adevărului/Minciunii, Culpei/Nevinovăției etc. În numele adevărului și al valorilor morale, al viziunii etice a scriitorului, abjecția și delațiunea, singurătatea și crima sunt condamnate nu declarativ, ci prin intermediul acestor simboluri generale ale prozei lui Laurențiu Fulga. Elogiul iubirii, pătimașa și frenetica ei căutare, neliniștita rememorare a războiului (eveni-

mentul este cercetat sub specie general-umană ca o violentă abatere de la ordinea existenței), problema comunicării și a salvării ființei prin regăsirea încrederii îm om („A comunica sau a nu comunica, iată cea dintîi dilemă cu care va trebui să se înfrunte și asta va însemna desigur tot un fel de război. Poate război cu destinul, poate război cu propria conștiință") realizează constantele romanului sau, extinzînd observația, coordonatele generale ale prozei lui Laurențiu Fulga.

Eroul lui trăiește prin vis replica necesară la degradare, la uitare și la moarte. *Visul* (și de aici previzibile convenții ale unei literaturi pentru care fantasticul nu este un artificiu, *stricto sensu*, ci un mod de a percepe și de a cerceta realul în manifestări mai puțin comune) personajelor-simbol (Luchian—Maria) este invitația la supraviețuire, la depășirea lașității, urîtului, degradării, vînzării și sinuciderii morale (visurile lui Luchian despre istoria ce va veni: „... matrice în convulsia nașterii de alte certitudini"). Miturile colaborează în *Fascinația*, reamintind în special *Moartea lui Orfeu*. Ele servesc în sistemul general de simboluri pentru a construi semnificațiile, planul acestora. În cele patru capitole (patru cărți) relația și dichotomia VIAȚĂ—MOARTE reprezintă alternative ale vieții, nu niște concepte aride în marginea cărora scriitorul ar fi tentat să gloseze. Ele izbucnesc din structura și din substanța discursului narativ, din raporturile statuate între personajele-simbol ale cărții, din derularea unei trame epice propriu-zise. Căci *Fascinația* este un roman, o creație epică deloc artificioasă; ea trăiește prin suflul epic al celor patru planuri, prin scenariul lor și prin alternativele comunicate prin sistemul de semne convertit în reprezentări narative. Sigur, miturile sunt atari semne epice și ele revin (coborîrea în Infern, trecerea peste mitica apă a Styxului, labirintica destrămare sau convulsiile conștiințelor etc.). Visul și starea de veghe, somnul conștiințelor, goana iluziilor (imaginea visată a eternei Femei în capitolul doi) intră în relații noi cu alte elemente care figurează — simboluri ale existenței — lumea. Bătrînul zugrav de măști, personaj de basm și cu atribuții proprii literaturii fantastice (anunțînd justițiar și avînd darul premonitoriu al rostirii adevărurilor), atrage și alte elemente deschise convențiilor literaturii ce se înscrie în cadrele realismului mitologic sau fantastic, modalitate de a produce și de a înmulți

semnificanții necesari unei comunicări spre ceea ce mereu scriitorul numește în romanul său *privirea dinlăuntru*. Mistuitoare aspirație spre această privire interioară, spre ochiul îndreptat înlăuntru, ea revine ca un leit-motiv în roman, ca un dar al personajelor din cuplul simbolic (Luchian—Maria) sau ca figurare a unui simbol provenit, desigur, din basm și din mitologie: Bătrînul zugrav de măști ce anunță sau confirmă moartea.

Termenii antinomici există în mod necesar. O dialectică a termenilor și a simbolurilor este prezentă și configurată epic în mod superior. În realitate, semnele, simbolurile, personajele-simbol pot fi interpretate în spiritul mitului, al legendei și al basmului ca factori activi ai Binelui, ai valorilor etice inebranlabile, din perspectiva cărora se confesează scriitorul în ipostaza unui Narator lucid și stăpîn pe figurația declanșată de el. Ne găsim în apropierea literaturii lui Mihail Sadoveanu, Pavel Dan sau chiar a unor prozatori pentru care marile valori ale lumii s-au transpus în simboluri. Vreau să spun că procedeele întîlnite la Laurențiu Fulga țin de o experiență vastă a prozei ce tinde spre un realism desprins de anecdotism și de schemele elementare ale relației dintre real și dintre echivalențele lui artistice. Imaginea lui Timotei (cap. „unu"), înconjurat de păsări, avînd o putere misterioasă, „istoriile" lui Timotei (simulînd nebunia pentru a dirija spre adevăr), *fascinanta* aplecare spre adevăr, rătăcirea Mariei prin pădure (în căutarea adevărului sau, altfel, a Bătrînului zugrav de măști), privirea Bătrînei mame a lui Luchian (ca în proza lui M. Sadoveanu sau I. Agârbiceanu), Bătrînul („... vin din toată lumea și mă duc către toată lumea"), semnul Măștii (dialectica aparență/esență) etc. fac parte din acest arsenal inepuizabil și magistral regizat de Laurențiu Fulga într-o veritabilă *strategie a simbolurilor și a semnificațiilor, a fantasticului cu precizate funcții de comunicare*. Semnificațiile nu sunt, cum spuneam, abstracții, ci momente dintr-o desfășurare narativă cu multiple straturi — unele de suprafață și altele de adîncime —, ceea ce și explică mișcarea planurilor simbolice și fantastice, consonanța și coerența lor, fuziunea perfectă în cadrul unor reprezentări epice descifrabile pe baza codului (convenții) literaturii de acest gen (un realism simbolic dacă poate fi numit astfel).

E de remarcat din acest punct de vedere capitolul „trei", unde simbolurile sunt dirijate spre crearea unei atmosfere poetice, de baladă închinată sacrificiului și opoziției la spaima morții. Visul Mariei, închisă și condamnată la moarte pentru lupta ei în ilegalitate, este ca o replică de basm și de legendă la recluziune. Viața se opune Morții, iar ființa se logodește cu imaginea fictivă a Vieții (Luchian). Martorii conștiinței sunt chemați în ajutor, așa cum în spațiul general al celor patru capitole se creează un regim epic bazat pe dualitatea și alternanța acestor planuri, pe interferența lor. Miturile (unele de extracție folclorică) intervin în acest vast edificiu de simboluri. În capitolul „trei" ne întîlnim cu mitul Sburătorului, cu termenii basmului și ai alegoriei eminesciene din *Luceafărul*. *Simbolurile* sunt, deci, *poetice* și își revendică această proprietate. Chemîndu-l în vis pe Luchian: „Omul-Pasăre, Omul-Înger, Omul-Miracol", Maria, logodnica din vis, se opune Morții prin viață, situate în dialectica și în permanenta lor dichotomie. Nu mai puțin semnificativ este, în planul unor modele esențiale, periplul lui Luchian (capitolul „patru") prin orașul cuprins de teamă, cu casele asediate parcă de frică, avînd a îndeplini o misiune sacră din partea locotenentului Timotei, mort pe front. Și aici, personajele Maria—Luchian (Maria este „dublul" celuilalt) realizează în alternanțe repetate motivele vieții și ale morții, ale iubirii și ale libertății, ale adevărului etc.

Laurențiu Fulga a construit simbolurile nu doar ca termeni coasociați sau anexați la substanța discursului narativ. Toate sunt semne incluse în structura internă și în straturile operei: de la elemente ce se impun direct, vizual, privirii („Femeia în roșu", „Măștile" Bătrînului, „Ochii" desenați ca obsesie a ființei), scriitorul trece spre semnele mai complicate ale comunicării sensurilor generale. Parabolele din primul, al treilea și al patrulea capitol nu sunt simple semne esoterice, manifestări ale fantasticului, ci însăși dezvoltarea epică a romanului ca istorie a unei umanități trecute prin încercări esențiale și prin cercurile experiențelor (eros, culpă, decizii în fața vieții și a morții etc.). *Simetria* personajelor, evidentă din structura primului capitol, și reluarea protagoniștilor este un procedeu utilizat de scriitor și în *Alexandra și infernul*, sugerat de altminteri de experiența nuvelelor fantastice din volumul *Straniul paradis*. Maria — Luchian; Bătrînul zugrav de măști — Timotei;

Petre Asmarandei — Jurca P. Dumitru; Vernescu (fără un personaj pereche, reprezentînd, ca în basm, spiritul malefic în diversele lui ipostaze) se reîntîlnesc, devin altceva, pentru a rămîne, în esență, ei înșiși. Simetria operează și compozițional, dezvoltînd trama romanului, cu diferențieri de ritm, de tonalitate, de soluții, și cu o distribuire nuanțată a sistemului de simboluri și de elemente de factură fantastică. Primul capitol apare ca o istorie a unui destin feminin obsedat de întrebările provocate de uciderea soțului (Maria — Luchian). Capitolul „doi" ne situează în atmosfera războiului și a stărilor trăite de combatanți (Luchian — Timotei — Vernescu), în timp ce capitolul „trei" este al Mariei și al Visului trăit în închisoare. În fine, capitolul „patru" este al aventurii lui Luchian și al „dublului" său, Maria, în fața Anchetei și a injustiției. Schimbarea identității nu aduce după sine și schimbarea esenței personajului-simbol, ceea ce ține de convențiile și de codul literaturii fantastice, de argumentația proprie unei atari creații epice unde *discontinuitatea epică și temporală* pretinde conservarea unor elemente structurale și a unor invarianți simbolici necesari în discursul narativ atît de bogat al romanului lui Laurențiu Fulga. Să subliniem și modificarea de registru în discursul epic. Efluviile lirice care străbat în finalul capitolului „doi" se amplifică pînă la tensiunea *poemului* în următorul capitol („trei"), secțiune unde domină atmosfera și fluența *baladei fantastice*, și unde fraza se transformă într-o melodie a iubirii, a chemării frenetice. Dialogul din capitolul „patru" sugerează încordarea și pînda cuvintelor în confruntarea victimei cu anchetatorul. Laurențiu Fulga are darul relatării universurilor dominate de coșmar, a înfățișării universurilor halucinatorii, bolnave, trăind într-un spațiu agitat, consumat de neliniști și de spaime cumplite. Între starea de vis și de veghe, în intervalul scăpat de sub controlul conștiinței, lumile personajelor sunt ale privirii dinlăuntru, spațiu și timp desprinse de contingent, unde dialectica real—i-real, rațional—irațional, verosimil—neverosimil obține dimensiuni surprinzătoare, artistic vorbind. Scriitorul apare în calitate de analist lucid al stărilor de vis și de abolire a realului palpabil, ca fin constructor de universuri imaginare. Ar fi de observat tot acum că un *Narator* controlează planurile și straturile narațiunii, instalînd în roman un nivel diferit de acela al personajelor implicate

în aceste perpetue metamorfoze și reveniri la esențe umane definitorii. Acest Narator este un observator și un *Martor al conștiinței*, un *comentator* care, în perspectiva acestei creații epice dominate de *tragic* (ca relație fundamentală în ordine estetică), se plasează deasupra evenimentelor, le fixează ordinea și intensitatea, le înscrie în memoria imaginarului și a fantasticului. Sintagmele sunt ale comentatorului și ale martorului („cum se va vedea"; „vreau să spun că..."; alteori comentariul devine un diagnostic lucid, psihanalitic: „Cît de cumplit trebuie să fie efortul de luciditate al unui om..." etc.), dar mai pregnantă este ipostaza CORULUI și din nou relația cu tragedia ca formă a comunicării conflictelor se impune pentru înțelegerea structurii acestui roman de valoare.

Laurențiu Fulga cunoaște foarte bine modalitățile *fantasticului* și cine recitește *Straniul paradis* (1942), în versiunea apărută în 1975, va descoperi nu sursele, ci procedeele, pentru că, în *Fascinația*, sursele sunt mai apropiate de *Alexandra și infernul* și, parțial doar, de *Moartea lui Orfeu. Straniul* și *enigmaticul*, relația dintre *fantastic—miraculos—basm*, dilema și alternativele *real/ireal* sau *real/imaginar*, posibilitatea *dublei interpretări*, crearea *ambiguității* ca soluție deliberată pentru alternativele și *ipotezele interpretării*, problema cuplului și revenirea lui în atitudini noi și în variante modificate etc. se regăsesc în *Strania Domnișoară Ruth*, în *Magdalena și visul*, în *Vînt de noiembrie fatal* etc. Nu e departe scriitorul, în ce privește mecanismul și „strategia narativă a fantasticului", de Mircea Eliade. *Domnișoara Christina*, *Douăsprezece mii de capete de vite* și, mai cu seamă, *La țigănci* relevă teme și soluții apropiate (dublul conștiințelor, timpul și viziunea asupra timpului, acceptarea dublei interpretări a elementului „fantastic" etc.). În fine, e de remarcat faptul că în proza lui Gib I. Mihăescu alternanța real/imaginar (vezi nuvelele *Linia întîi*, *Retragerea*, *Cei din urmă*, *Troița*, *Vedenia* etc. și trăirea în spațiul imaginarului, tensiunea narativă a acelei priviri interioare precum și motivele: războiul, erosul etc.) se realizează cu elemente asemănătoare care plasează epica lui Laurențiu Fulga într-o secțiune remarcabilă. Miraculosul din primul capitol (Timotei și legendara apropiere a păsărilor), simbolurile folclorice (vedenia, halucinația și ideea conștiinței vinovate de crimă: Vernescu) compun un fantastic bazat pe dua-

litatea real/ireal și pe viziunea halucinatorie, echivalent al tensiunii analitice. Basmul și mitul folcloric funcționează ca semn și ca semnificanți pentru dialectica Viață—Moarte (coborîrea în Infern, „lumea de dincolo"). Rațional și i-rațional, posibilitatea ipotezei logice sunt elemente corelate în viziunea scriitorului, urmărind spaima și moartea lui Vernescu, enigma straniei apariții a femeii printre liniile frontului (cap. „doi"), misterul visului și al zborului Mariei, chemată dintre zidurile închisorii de logodna ei din vis, negînd recluziunea și claustrarea ca absurde. Un basm modern, extraordinar se scrie în capitolul „patru", un basm despre iubire, despre timp și despre puterea vieții. Inextricabilul, neverosimilul, predestinarea fac parte din sistemul unui fantastic ce acceptă regimul dublei interpretări. *În căutarea adevărului ascuns al lucrurilor, realul este depășirea imediatului, în căutarea patetică a unui adevăr mai profund;* Luchian vorbindu-i Anchetatorului (cap. „patru") „...se vede că n-aveți puterea să treceți dincolo de imediatul realității, deși nu există realitate care să nu ascundă altă realitate, și aceea (la rîndu ei) încă una, și-așa mai departe pînă la sîmburele primordial". Căci mai presus de toate, în cartea lui Laurențiu Fulga primează sensurile simbolurilor, semnificațiile lor grave: omul și valorile umane, descoperirea și generoasa afirmare a valorilor esențiale ale ființei. E unul dintre meritele acestei cărți cu valoare de eveniment literar.

ovidiu genaru

Un discurs epic despre timp

Roman dominat de ideea Timpului, de mișcarea evenimentelor și de relieful zbuciumat al Istoriei, *Fidelitate* este experiența, în cea mai mare parte confirmată, a unui poet atras de fluxul narațiunii și de resursele epicii. Ovidiu Genaru a creat un personaj care are de exprimat, nu fără elemente convingătoare sub specia justificării demersului

său interior, conștiința gravă a „fidelității", rămînînd credincios, în ciuda nedreptăților și a unor împrejurări tragice, unei idei. Avînd funcția de element declanșator al situațiilor narate, făcînd să acționeze și alte personaje în cadrul legăturilor stabilite, Benedict (Ben) Pașalega intervine în calitate de *actant*, îndeplinind rolul de element referențial (trimite la o realitate extinsă, situată într-un timp și un spațiu mult mai vast), de semn al unor date înscrise într-o rețea contextuală foarte complexă. În *Fidelitate* păstrăm, în mod cert, nu atît portretul acestui om grav lovit de nedreptățile unor ani confuzi, ani aspru judecați ulterior de evoluția societății românești contemporane, o ființă care poartă urmele suferinței fizice și ale neomeniei, cît mai ales numeroasele sugestii (trimiteri) pentru rememorarea unei perioade istorice. Ea a fost, cum se știe, analizată și restituită în adevărurile ei, adesea tragice prin eroare și inechitate, iar interesul romancierului nostru pentru acei ani, ce se încheie, istoric vorbind, odată cu pătrunzătoarea examinare a evenimentelor în cadrul Congresului al IX-lea, este confirmat prin cîteva cărți esențiale pentru proza românească. Romanele lui C. Țoiu, D. R. Popescu, George Bălăiță etc. nu reprezintă un fenomen izolat în contextul prozei, ci rezultatul unei conștiințe artistice definite prin viziune istorică lucidă și prin sentimentul tot mai accentuat formulat epic, al unei creații care nu poate eluda Timpul, tragismul evenimentelor sau măreția lor.

Cum proza nu se poate naște dintr-o perspectivă superficială și comodă asupra realității, ea își asumă, în cazul scriitorilor autentici, responsabilitatea analizei pătrunzătoare a raporturilor sociale, a cauzelor unor procese și a explicării evoluției destinelor situate în relații adesea complicate. Deslușirea lor nu este, firește, dintre cele mai simple și confortabile; romanul românesc de azi, independent de motivele sale, și-a descoperit vocația interpretării, a restituirii Timpului-martor, a Timpului devenit personaj (actantul) pentru înțelegerea istoriei văzute nu ca un sistem de abstracțiuni, ci ca derulare de evenimente, ca rețea complexă de fapte și destine.

Ovidiu Genaru nu are încă siguranța romancierului și, în absența „certitudinilor" dintr-o poetică consacrată a genului, poetul-romancier dilatează comentariul pseudo-liric, încarcă nivelul Naratorului cu o excesivă materie strict

verbală. Fraza, nu arareori pletorică, și înclinația personajelor spre prezentarea unor elemente discursive, inutile pentru explicarea sau motivarea circumstanțelor puse în lumină, reamintesc cititorului că tentativa scriitorului se cuvine privită ca atare. În ciuda inegalităților, a unor pagini „supraexpuse" și, în consecință, șterse, fără contur necesar, romanul produce un personaj absolut memorabil și, deci, un destin având efigia tragicului, a mărturiei, a suferinței și a credinței statornice în umanitate, ceea ce însemna, pentru anii fascismului și ai războiului, alegerea fără echivoc a locului în luptă. Ben Pașalega inaugurează discursul epic despre Timp și fraza are în ea elemente ce se constituie ca semne referențiale pentru introducerea în atmosfera casei, pentru declanșarea rememorărilor și pentru frecventa reîntoarcere la un spațiu unde impactul cu Timpul devine substanța însăși a romanului. Iată începutul cărții: „Ben stă în căruciorul lui pe rotile și *privește* afară printr-o lungă lunetă de artilerie din primul Mare Război. E primăvară și-ntîia zi cînd *vede fluturii jucîndu-se* în lumină și razele soarelui îi topesc durerea obscură din mădulare. Cînd mută luneta spre dealurile depărtate clatină capul fiindcă acolo, pe vîrfuri, mai stăruie încă *zăpada orbitoare*. Zăpadă și fluturi în același timp, în aceeași zi, *iată un semn greu* de tălmăcit..." (s.n. I.V.). Revenind asupra acestui pasaj introductiv, *romancierul realizează spațiul necesar pentru timpul rememorărilor*, pentru gravitatea acestuia din urmă și pentru a fixa distanța în timp (nu doar convențională) dintre evenimentele retrăite în memorie și momentul relatat (un trecut al prezentului epic): „197..." Mereu reluate, întrerupte, smulse uitării, traumatizate de alte împrejurări coasociate (conexiunile memoriei sunt organizate cu finețe), străpunse de alte și alte reprezentări ale conștiinței ce rememorează, componentele romanului *Fidelitate* sunt expresia faptului petrecut în trecut, un trecut examinat, retrăit, evocat, rechemat și pus să *re-facă* spectacolul lumii aceleia.

Pretextul desfășurării situațiilor din trama romanului (sosirea după mulți ani a lui Paul Adrian — Pascu Ioachim, comunistul adăpostit și ajutat de Ben pentru a răzbuna uciderea de către naziști a fratelui său, Gheorghe, militant comunist în perioada luptei ilegale; prezența lui Paul

Adrian pune în mișcare speranțe și retrezește la Ben Pașalega șiruri de fapte prinse într-o sarabandă a corespondențelor și comentariilor, a derulării de vechi imagini) este relativ simplu și convențional (mai plauzibil într-un text dramatic). Interesează, însă, organizarea straturilor Timpului, aparent neînsemnate ca fapte, uneori intime evocări de situații. Totuși, straturile Timpului sunt coordonate exact, în general, și dau destinului lui Ben Pașalega acea necesară veridicitate epică, în absența căreia romanul ar fi rămas o lăudabilă bună intenție.

Un monolog îndelung reînnoit, modificat, întrerupt, suspendat și sinuos este romanul *Fidelitate*. Cursul (e un monolog interior de o factură relativ consacrată) acestui monolog este prelungit printr-un travestit stil indirect liber; relatarea devine indirectă, pare să creeze un interval (convențional) între protagonist, narator și receptor, un interval ce decide ritmul, fluența, durata și impulsul pentru rememorarea la care asistăm. Discursul epic devine timp, spațiu și istorie, dar este, în egală măsură, relatarea existenței familiei Pașalega, cu urmele suferințelor și ale frustrărilor, cu bovarica nostalgie a Anei, fiica lui Ben, cu prietenii lui Ben, figuri de panopticum, siluete anacronice parcă. Importantă rămîne pentru structura discursului, însă, insistența autoanalizei, alunecarea obsesivă spre amintiri, umbre și semne ale trecutului. Autoexaminarea conștiințelor pare a fi un sistem de oglinzi, cu lumini ce alunecă, deformînd sau făcînd să încremenească imaginile, — semne ale acestor existențe marcate de Timp. Reîntorcîndu-ne la fraza liminară a romanului, avînd în ea semnele pentru sugerarea unui *personaj cu funcția de semn referențial*, trimițînd ca un context și pretinzînd legături multiple în afară, refăcute de cititor sau de un „dublu" al naratorului, avem de subliniat calitatea unor elemente ale relatării. Ovidiu Genaru compune atent și cu finețe „de poet" atmosfera, desenează interioarele, lăsînd să completăm datele pentru sugerarea unei ambianțe (o anume lasitudine, amărăciune, sordid, prezența unor agenți corosivi în existența și în viața interioară a lui Ben) sau pentru pictura mediului provincial. Scriitorul procedează după un bun model și comentariul amar al lui Ben aduce aminte de orașul de provincie de altă dată din romanele lui Cezar Petrescu sau din po-

vestirea sadoveniană (Ben parcurge, în căruciorul de invalid, orașul cu vechi și mai noi edificii, cu locuri etc., care compun itinerarul în trecut al celui silit să privească, amplificînd impresiile sau scoțîndu-le din vechi legături pentru a le conferi un rol nou în crearea atmosferei).

Mobilurile retrăirii trecutului nu se găsesc doar în consecințele tragice pentru Benedict Pașalega, în eroarea comisă față de el (arestat și supus calvarului anchetei într-o perioadă de grave acte de injustiție), ci în întrebările pe care și le pune personajul. Sunt un mod de a interoga istoria, ideea esențială despre Istorie și despre necesitatea istorică (este ea, oare, o scuză?), despre „cazul" său în confruntare cu evenimentele sau cu posibila eroare comisă de el față de legile implacabile ale timpului: „...și nu o dată se întreba dacă nu poartă vreun blestem fiindcă tocmai la el ața se rupse și odată cu el începea o altă istorie zbuciumată, la răscrucea vînturilor". Un angrenaj aparent inextricabil este istoria; realitatea faptelor cere, însă, explicarea acestora și Ben Pașalega este un personaj care provoacă, declanșează și organizează — s-o spunem astfel — Istoria pentru a-i lumina mecanismele, factorii determinanți și cauzalitatea ascunsă a evenimentelor. Fidel ideilor și consecvent cu sine, Benedict Pașalega nu cere reparații morale sau materiale (moare împăcat cu sine, dar nemulțumit de răspunsurile formulate de el pentru propriile-i întrebări), dorind să descopere „culpa" (eroarea tragică: „în ce cută întunecată a anilor se ascunde greșeala vieții sale?"), neeludînd vina celor ce au servit drept „călăi": „Aia care s-au ocupat de mine pe-atunci trăiesc și azi, și departe de a avea remușcări poate sînt convinși că au fost înlăturați pe nedrept. Unul e remizer de sticle goale, altul contabil la C.A.P. Fundu Tutovei, un sat într-o groapă". Dilematic, interogînd, păstrînd semnele suferinței, Ben este un clovn, zîmbind tragic și retrăind trecutul său de mic negustor de la „Cocoșul de argint", privind acum ca un filosof cu gustul amar al ireparabilului în ordine strict individuală și cu conștiința acestei *fidelități* față de trecut și de prezent: „...deocamdată însă e preocupat să afle unde se ascunde greșeala vieții lui și scormonește memoria în care are și nu prea are încredere". Avînd a se confrunta cu trecutul sau cu unul mai apropiat, Ben pare să aparțină tre-

cutului deși el însuși a colaborat la prăbușirea sau măcar la dinamitarea unui timp revolut. Interesantă este — în ordinea semnificației personajului-actant — masca de bufon tragic a acestui personaj sedus de propria sa lume, implicat în evenimente și mutilat de ele.

Exasperînd, fascinînd sau refuzînd, Timpul este agentul acestei narațiuni dominate de un personaj precum Benedict Pașalega. Invocat uneori vehement, chemat să răspundă, somat să sprijine elucidarea împrejurărilor, Timpul este Istorie și semn al existențelor individuale („acum Maria avea certitudinea că trecutul îndepărtat exista, că nu era un vis, că zadarnic încercase să-l ascundă"). Avem să găsim și alte derulări temporale; ele țin de universul interior al personajelor (trecutul Anei, amintirile și nostalgiile ei secrete). Totodată ele pot fi decantate ca intervale temporale ale Istoriei și ale vieții cotidiene. Pe fondul acestor decantări sau, dimpotrivă, în teritoriul conexiunilor și al corespondențelor temporale, problema istoriei ca realitate și nu ca abstracție, mai mult sau mai puțin angajată în destinul ființelor, domină romanul lui Ovidiu Genaru, făcînd astfel ca *Fidelitate* să anunțe un romancier. Ar fi de crezut în experiența prozatorului în absența acestor obsesii fundamentale?

paul georgescu

1

„Masca" tragică a naratorului

O alternativă în analiza romanului lui Paul Georgescu *Revelionul* (Editura Eminescu, 1977) ar fi situarea textului în ordinea unor analogii livrești, sugestive și încărcate de semnificații, răscolind numeroase referințe (literare, intelectuale sau, indirect, istorice). Interpretarea astfel concepută nu e de respins. Obsesia motivelor dantești din *Divina*

Commedia este ea însăşi spaţiul reflexiv necesar pentru călătoria Naratorului în „cercurile“ nopţii, infern al memoriei, al reamintirii războiului întîi, trăit de întreaga lume, al prăbuşirii iluziilor, al amăgirilor şi amînărilor. Mai apoi, textul lui Paul Georgescu îndeamnă, insistent chiar, la alte analogii de natură să stabilească noi referinţe. Justificate în formula acestei cărţi (aventura unei nopţi de revelion ce anunţa un nou an: 1924, atît de apropiat de sfîrşitul războiului şi atît de ameninţător prin noi semne ce vor fi, ceva mai tîrziu: fascismul, nazismul, intoleranţa agresivă a mişcărilor de extremă dreaptă), trimiterile, ţinînd de sistemul de simetrii al naraţiunii şi de structura („masca“) Naratorului, sunt numeroase. Nu e oare *dialogul*, insistent, sinuos, dramatic sau grotesc, provocat de apariţia celorlalte „măşti“ (personaje-ipoteze şi personaje cu datele, riguros biografice, ale categoriei lor sociale — burghezia şi mica-burghezie românească)? Ca în *Symposionul* lui Platon, motivul iubirii şi al confruntării prin idee este prezent. Seria trimiterilor, neavînd nici o ostentaţie livrescă — simetria operînd la nivelul structurii de adîncime a textului —, nu se încheie aici. În esenţă, *Revelionul* pare cartea unui filosof pentru care motivul sau indicaţia de natură livrescă funcţionează în virtutea acestei perspective grave, tragice. *Hybrisul* produce „eroarea“, şi prăbuşirea tragică anunţă, în ciuda aparenţelor, un sfîrşit de epocă (şi de istorie), jocul primejdios al amăgirilor şi al unui inexorabil final social-istoric.

Naratorul nu este proiecţia unui Janus ce plonjează în trecut şi prevesteşte viitorul; dubla sa mască este, de fapt, semnul cel mai pregnant al desfăşurării acestui „Banchet“ unde istoria, abia încheiatul conflict mondial (primul), raporturile morale şi labilitatea sentimentelor, compromisurile, simptomaticele opinii despre arta „modernă“ sau despre perspectiva forţelor sociale reale sunt obiectul *comentariului* şi al *dialogului*. Ca într-un nou *Satiricon*, reprezentările *nopţii* (călătorie în infernul dezvăluirilor, descoperirilor şi căderii) sunt adesea violente, tragice sau groteşti, făcînd să se succeadă alte şi alte „măşti“ menţinute în acelaşi spaţiu, doar în parte convenţional (un oraş de provincie, Platonesti, în pragul anului 1924 şi un grup de oameni eliberaţi de teama războiului, grup decis să refacă

sau să recupereze anii, alunecînd spre vîrsta de mijloc, făcînd o generație).

Cealaltă alternativă ar presupune examinarea textului din unghiul unui, aparent doar, roman de factură „clasică". Ar însemna să pornim de la ipoteza că proza în discuție respectă, uneori cu o ostentație aproape „suspectă" (producînd de fapt un discurs parodic în conformitate cu foarte lucida și provocatoarea inteligență a Comentatorului-Narator), regulile unui roman ce ar putea invoca modelul romanului filosofic al secolului al XVIII-lea sau, mai adesea, tipologia compozițională a romanului secolului trecut. Asociind ambele alternative în calitate de ipoteze analitice, suntem obligați să formulăm de la început o constatare: *Revelionul* este un roman strălucit; o demonstrație excelentă în favoarea inteligenței și proprietăților unei forme proteice, deschise și perfect pregătite pentru asimilarea și conversiunea tuturor tipurilor de semne (semne ale comunicării, reprezentării și, deci, ale unei semnificanțe amplificabile prin recreerea textului). Situat în acest moment istoric, într-un oraș de provincie: „Pe acest spațiu necuprins, neaccidentat, dintr-un timp fără ruinuri" cu alcătuiri și heteroclite înfățișări, cu o „instituție comercială" *(Ceres)*, cu „Galeriile Sumbasacu", amintind culoarea și pitorescul așezării din „Metopolisul" lui Ștefan Bănulescu și barbianul peisaj „la mijloc de rău și bun, înflorind ca o legendă", romanul înregistrează *Timpul* („cît trecut se adunase în urma tînărului, ce morman de trecut"). Coordonatele, chiar dacă anume accente narative tind să dea un aspect convențional acestor determinări, sunt precizate și este evidentă intenția romancierului: examinarea sub specia istoriei a evenimentelor trăite de categorii sociale și umane intrate într-o nouă etapă după ce războiul prim mondial se încheiase nu fără confruntări, crize ale conștiințelor și proiecte ale foștilor combatanți proveniți dintre intelectuali. Generațiile și destinul lor intră în zona motivelor romanului dar dintr-o perspectivă care, indirect, rectifică viziunea prozatorilor din deceniile trei și patru (Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu etc.). Căci dominanta comentariului este luciditatea și deci o privire accentuat ironică, sarcastică, amară, atrasă de jocul deformat al reflecției corosive, violente și brutale („Începutul unui an nou coincidea cu — aici tre-

buie să vedem, desigur, un simbol — începutul unei vieți noi").

Paul Georgescu recurge la soluții consacrate pentru a sugera epoca și prevestitoarele semne de îngrijorare: decupajul din ziare, titluri de articole, însoțite de dialogul unor personaje puse să interpreteze rolurile previzibile ale autoiluzionărilor, așa cum s-au confirmat într-o imensă literatură apărută sub zodia realismului interbelic. „Intrarea" în aceste *cercuri* ale dezbaterii și ale impactului cu datele epocii este aidoma, spuneam, călătoriei din poemul dantesc, cu precizarea că temele se conturează treptat, uneori declarativ, alteori în cadrul previzibil al comentariului cu elementele unei conotații deschise prin simbolul „nopții" revelionului (spectacol dezlănțuit de un Narator-Regizor omniprezent și — vom vedea — decis să procedeze conform convențiilor): „Eu vreau să disting diferențele. Prin ce diferă epoca noastră de toate celelalte, prin ce diferă *noaptea* asta de toate celelalte, prin ce ne deosebim, noi, cei ce suntem în această casă, în această *noapte*, prin ce ne deosebim unul de ceilalți". Dialogul operează în serviciul acestei contorsionate și tulburi discuții, înregistrînd optica unei lumi ce alunecă ireversibil spre eroarea tragică. Nu e cutezanța și nici tentativa de a te opune, ci *eroarea unor clase* sau a reprezentanților acestora în „dezbaterile" despre viitorul artei și despre legitimarea unor tendințe „moderne". Gabriel Dimancea, intelectualul implicat în această confruntare, proiectînd încă încert și confuz un roman, rătăcind, Janus damnat să caute semnele viitorului în trecut, tîrît în această casă pentru a pierde odată cu iluziile și iubirea (Iulia), tentat să examineze ca într-un „Banchet" al ideilor toate „conceptele" propriei sale existențe și filosofii, va ieși alegînd o altă cale decît a celorlalți, dușî spre un nou „cerc" al iluziilor. E o mateină viziune a infernului sau a viitorului crepuscul. Și dacă Mateiu I. Caragiale produce pentru textul lui Paul Georgescu nu numai o analogie de natură tematică e pentru că în *Revelionul* poate fi stabilită, într-un plan strict referențial — la nivelul personajelor —, o relație mai complexă. Ar fi să vedem, eventual, în Gabriel Dimancea, în Tiberiu (intelectual rafinat, atras, însă, irezistibil spre compromisuri totale, a cărui amoralitate este funciarmente legată de un al treilea

„crai": George [Gică], un Pirgu înzestrat cu aceleași atribute și având gustul pitorescului lexical uimitor al eroului lui Mateiu I. Caragiale) ipostaze diferențiate ale unei lumi intrate într-o nouă încercare și pentru care „noaptea" este o călătorie spre un destin descifrabil sub specia istoriei. De altminteri cuplurile (Gabriel Dimancea — Iulia; Tiberiu — Corina; Vlad — Eugenia și Emil, Radu, doctorul Petruș, Thomas) sunt componenții acestui spectacol, — călătorie în „cercurile" unui Infern care înseamnă ipostazele existențiale, ideologice și social-istorice ale unei societăți (semn general al cărții și al „nopții"), concepute, epic vorbind, ca biografii clasice, acumulînd datele unor antecedente: formație, descendență, evenimente sau absența evenimentelor din viața lor.

În ce privește Gabiel Dimancea, avem să observăm o înrudire de structură și de atitudine în universul personajelor lui Camil Petrescu. Ființă consumată de Idee, trăind aventura spirituală a căutării certitudinilor în sfera Erosului, a gîndirii și a existenței sociale, paralizat (pentru un timp) în fața unor evenimente noi, personajul lui Camil Petrescu pare a-l însoți pe eroul *Revelionului* chiar și în biografia sa: moartea tatălui lui Gabriel și Ștefan (fratele ce s-a consacrat luptei revoluționare), acuta căutare a unui sens, mistuitoarea provocare a conceptelor vieții etc. Un demers existențial asemănător este resimțit în construcția epică, iar dacă mai adăugăm un „exercițiu de stil" (în discursul epic) precum acela al succedării dialogului-replică prin coasocierea unei indicații regizorale cu sugestii analitice, întocmai teatrului camilpetrescian, avem motive în plus pentru atari asociații. Dialogînd „în oglindă", spirit contemplativ și nepregătit pentru acțiuni decise, Gabriel Dimancea are fervoarea ideilor și obsesia motivelor dantești nu e un simplu joc a cărui semnificanță să aibă un caracter secundar și o mișcare laterală... E vorba de aventura unei *călătorii* revelatorii pentru aceste umbre mișcate de impulsuri, de culpe și de erori, de ignoranță sau de condiția lor morală și socială. „Cînturile" Infernului sunt străbătute ca în proiecția deformată și grotesc-tragică a unor „măști". Sunt „cercurile" culpelor și ale suferințelor, departe de un simplu artificiu narativ, intrînd în suita simbolurilor cu o dimensiune semnificativă ce face parte din structura internă (de adîncime) a textului (a se vedea în

Impostorul, romanul lui Al. Sever, alternanța unor planuri, printre care și acela al *textului dramatic)*. Să mai adăugăm la acestea că justificarea referințelor — printre ele și cele livrești — provine și din natura „Symposionului" regizat, unde cultura și, în special, artele intră în suita „cercurilor" amăgitoare sau ale celor care sunt destinate verificării „măștilor". Tragicul provocat și declanșat definitiv (Hybris) și simbolul unui Janus, aici reprezentînd o grotescă mască a unei lumi alterate deja de agenți încă nesesizați de cei în cauză (Tiberiu), rătăcirea eroului (Gabriel) și reîntîlnirea cu fratele său, Ștefan, țin de sensul acestor corespondențe inserate în text.

În fine, *Revelionul* este cartea unei formule narative foarte apropiate (convenția narațiunii și a ordonării acesteia) de aceea a romanului să-i spunem: *clasic*. Adică *Naratorul* adoptă „masca" prezenței directe și în consecință interpretează, comentează (spectacolul casei Tache Gogonoi, mobilierul, încăperile; luxuria stilistică în descrierea mesei, a apetitului lui Tiberiu, înfulecatul teribil și privirea îndreptată spre cei prezenți: „cortina se ridicase acum asupra adevăratei piese pentru care cu toții veniseră, doar cîțiva neinițiați se repeziseră să înfulece") sau decretează tonalitatea preferată. Încă din paginile liminare, care au rolul pregătirii cititorului, *Naratorul* procedează aproape didactic, cu ostentația ce anunță, la scriitorul experimentat, o convenție necesară pentru sistemul său epic: „Dacă, aici ne-am întors atît de îndărăt, spre un trecut scufundat, aproape improbabil, spre un oraș aproape neînsemnat, e doar pentru a urmări, *cu detașare*, cum, uneori, în viața unor tineri, trecutul neînțeles poate constitui o forță activă, cu atît mai redutabilă cu cît evenimentul ce a generat-o pare uitat". Sau: *„Și, poate că acel oraș aproape neînsemnat să nu fie decît un mod de a fi și de a simți"* (s.n. I.V.). Ideea, poate cea mai importantă pentru stabilirea unor criterii valorizatoare reale, avînd să funcționeze ca termeni calificatori pentru descrierea structurii narative „clasice", e că scriitorul acceptă *condiția detașării* în calitate de Narator cu valoare de „actant", disponibil oricărui registru epic și oricărui tip de comentariu bazat pe un sistem finit de convenții: orașul/societate; orașul/existență; narațiune/istorie; narațiune/eros („Dar poate că, aici, ne-am întors îndărăt

din plăcerea doar de a nara fără grabă, foarte pe îndelete, o poveste de dragoste" (s.n. I.V.). Comentînd direct sau (mai rar) indirect, își asumă rolul de interpret și de interpretant, adoptînd tonul liber, avertizînd ca într-o lecție de retorică a narațiunii sau indicînd precum într-un roman medieval („și folosim intenționat acest termen"; „și dacă prea devreme să ne pronunțăm"... „să notăm că..."; „așa cum va reieși din cele ce urmează" etc.).

Naratorul există în mod declarat și deliberata sa participare ține de un program narativ (detașarea ironică, sarcastică, sceptică, lucidă) și de un sistem specific unei atari „sintaxe" deschise: „...și naratorul are acest drept de a urca, sau coborî, în trecut". Spectacolul este astfel interpretat fără „cortină" în cea mai veche și mai redutabilă tradiție a formelor epicii, deși e vorba de un procedeu pentru situarea sau instalarea Naratorului în funcția de *raisonneur*, de comentator și de factor parodiant. Astfel se compun, reconstitutiv și prin comentariu, biografiile participanților la „Banchet" (Revelionul) sau se permite jocul fără constrîngeri, ca o invitație la inițierea în acest *limbaj* simbolic („n-am pomenit acest amănunt din dorința de a fi un cronicar exhaustiv — nici nu există așa ceva..."). Cerînd să fie ascultat, călăuzind (zîmbetul e bănuit și ține de acest comentator pentru care ironia anunță accentele grave) cititorul, contînd pe înțelegerea lectorului, profesînd *discursul*, în sensul dialogului socratic *(Symposion)*, avertizînd asupra erorii și asupra *Hybrisului* ca sursă a tragicului (acești oameni tîrîți spre ignoranță sau spre participarea la erorile istoriei interbelice), Naratorul (Creatorul) are să dicteze chiar și o „poetică" a narațiunii sale: „...pentru că rostul literaturii nu e de a prezenta o avalanșă de fapte dramatice, din ce în ce mai spectaculoase, pînă la cascada finală (...) ci de a explica modul anume în care faptele spectaculoase, sau deloc, s-au întîmplat, și mai ales de ce un cineva, dintre atîtea posibilități de acțiune, teoretic infinite, și-a ales-o tocmai pe aceea pe care și-a ales-o". Nu, în mod sigur, nu *poetica* ne interesează în primul rînd; dar ea este în *Revelionul* lui Paul Georgescu semnul unei veritabile plăceri a epicului. Și cartea, abia însemnată cu creionul cronicarului, meritînd reveniri, este scrisă cu acea încîntare pe care o produce viziunea profundă asupra vieții.

2

Vîrstele creației, vîrstele rațiunii

Reamintind că Florin Mugur, admirabil poet și prozator căruia îi datorăm o poezie a reflecției și un poem al marilor simboluri deduse din straturile generoase ale culturii, este autorul tulburătoarelor *Convorbiri cu Marin Preda* (1973), nu vrem să afirmăm că ulterioarele „convorbiri" cu Paul Georgescu *(Vîrstele rațiunii,* Editura Cartea Românească, 1982) ar fi apropiate ca formulă a dialogului. Dimpotrivă, este frapantă deosebirea și ea rezultă din natura relațiilor stabilite între „personajele" acestui dialog grav ce-și ascunde în straturi subterane patetismul și neliniștea, spiritul confesiv, vag protejat de ironie, de zîmbet sau de expresia provenită din Caragiale sau din obsesiile unor lecturi persistente, indelebile ca funcție afectivă. E prezent în ceremonialul întrebărilor și al răspunsurilor, al jocului acceptat ca într-un scenariu pentru dialogurile socratice ale lui Platon (discursul epic în *Vara baroc* și în *Solstițiu tulburat* apelează la confruntarea personajelor prin eliminarea părții narative, instalînd dialogul în calitate de agent suprem al dezvoltării epice), în fluxul memoriei și al aducerilor-aminte atît de necesare argumentării convorbirilor prelungite în zilele verii și ale toamnei. Totodată sunt perfect legitimate punctele de contact și statuarea unei comuniuni spirituale în absența cărora nu văd cum s-ar desfășura scenariul unor confesiuni. Oricît de exacte, oricît de detașate de persoana interlocutorilor, întrebările și răspunsurile sunt opera orelor împărtășite în numele unei înțelegeri. Ea poate fi amintirea lui Marin Preda („Întrebările la care ați răspuns pînă acum vi le-am pus în niște frumoase după-amiezi din vara lui 1980, la puține luni după moartea lui Marin Preda. A lui Marin Preda care v-a fost timp de decenii prieten și pe care eu l-am iubit"), atît de emoționant celebrată prin simplitatea declarației lui Florin Mugur; la fel, exercită o influență profundă și benefică opera scriitorului. Interferențele sunt de natură să producă un orizont al consonanțelor, sugestiilor și corespondențelor, un spațiu al confesiunii autobiografice.

Mai presus de toate, ideea creației și argumentele prozatorului, ce se descoperă, cel puțin editorial, la patruzeci și cinci de ani (!), domină și fortifică pagina socratică. Să citățm un pasaj: „...deci, Paul Georgescu, autorul *Revelionului*, roman despre care Marin Preda îmi spunea că este o capodoperă, dar și al unor remarcabile volume de critică literară, se socotește cu hotărîre prozator. Încă de la început, prozator. De ce? (...) S-ar putea să existe niște motive ascunse; despre ce e vorba? Aș vrea să aflu — și iată-mă bătînd la ușa lui. Încerc să înțeleg. Aș dori să știu cum se explică...“ Sunt aici formulate întrebările și mobilurile elementare, în sensul liminar și fundamental al cuvîntului, pentru a înțelege dialogul consacrat scriitorului, amintirilor lui, care includ oameni și, mai cu seamă, mari scriitori cunoscuți direct sau prin lecturi reluate, ca mod de existență și de viață (!). Important e faptul că Paul Georgescu răspunde; acceptă provocările conținute în întrebările cu accent de anchetă și de interogatoriu, decisive, revelatoare în ordine umană și sub specia poeticii scriitorului: a-l înțelege pe scriitorul, pe autorul romanelor *Vara baroc* și *Solstițiu tulburat* (1980 și 1982), romane elaborate prin recursul la literatură și la „lecturi“ literare (ambiguitatea este necesară și e consubstanțială poeticii unui roman-dialog de factură socratică, abordînd istoria și prefacerile de după primul război al lumii și de la începutul veacului XX). Devenind personajul și prizonierul unei creații izbucnite relativ tîrziu, după cariera criticului reputat și recunoscut, creînd un ciclu inaugurat prin *Revelionul* (1978) și continuat prin cele două romane amintite înainte, Paul Georgescu devine interlocutorul asediat de întrebările unui scriitor care știe iubi, se știe devota creației, întrebînd, scotocind, așteptînd confesiunea, nu indiscreția, nu bîrfa măruntă, nu falsa și încrîncenata „poetică“ compromisă de clișee și de mecanica interviurilor calpe. Insistența poate avea următoarea formulare: „— Simt nevoia de epică. Povestiți. Încercați să vă amintiți...“

Spuneam că fidelitatea „intervievatorului“, fidelitate devenită dragoste, statornică devoțiune și amiciție, este condiția unei confesiuni literare capabile să evite clișeul, ridicolul sau pur și simplu platitudinea, oricît de bine s-ar travesti publicistic (ceea ce, practic, e cam greu de realizat). Florin Mugur are convingerea că interlocutorul său, per-

sonaj al interviului prelungit prin anotimpuri, este un mare scriitor: „Omul cu care am avut lungile convorbiri ce urmează, cel căruia i-am bătut la ușă din nou, cu un sfert de veac după prima întîlnire, e un mare scriitor care asta caută să facă în operele lui: să-și regăsească fervoarea de la șaisprezece ani și s-o unească armonios cu inteligența de acum, de la vîrsta maturității". Paul Georgescu („omul acesta cu ochii nebuni de-atîta luciditate") este scriitorul chemat să vorbească despre sine și despre alți scriitori, despre lecturi și despre istorie, despre revoluție, despre romanul său. Cum opera presupune și trimiteri la text și cum semnatarul acestor file nu a comentat ultima carte într-o cronică aparte, „poetica" prozei va îngădui unele referințe. Toate elementele acestui fermecător și tulburător dialog/convorbire țin de „vîrstele rațiunii" unei personalități ce află în întrebările puse de un alt scriitor posibilitatea de a omagia și celebra inteligența, spiritul rațional, lucid, incisiv și, dacă vrem, camilpetrescian prin jocul netulburat al ideii, al experienței și ironiei superioare (și ea ipostază a inteligenței care rodește în opere).

Convorbirile literare, de la cele intrate în celebritate grație scriitorului (Convorbirile lui Goethe cu Eckermann), și pînă la interviul (nu ocazional și nu dirijat de strategii inavuabile și aparent abile) cu un scriitor oarecare, sunt de natură să producă autobiografii încărcate de referințe intelectuale și afective precum și un discurs despre creație mai convingător adesea decît eseul scris deliberat. Dialogurile lui Ion Biberi sau, mai înainte, ale lui Felix Aderca sunt mărturie. La al doilea scriitor intervievat, Florin Mugur rămîne tot atît de sincer, de avertizat și de „timid" (termenii nu se contrazic, vrînd să sublinieze lipsa de monotonie, de rutină și de clișee). Discursul despre creație, în cazul lui Paul Georgescu, tinde să devină un sistem de discursuri despre scriitori iar amănuntul biografic să se integreze mișcării ideilor și reverberației acestora. Tinerețea și lupta ilegală („Ați fost vreodată condamnat la moarte?" întreabă Florin Mugur pentru a declanșa confesiunea și a compune, indirect, un portret); familia și locurile de baștină (Bărăganul este universul unei întregi literaturi; de aici vine și Al. Odobescu) precum și amintirea unor scriitori (Ion Barbu, Zaharia Stancu, Mihail Sadoveanu, Marin Preda; elogiul exploziv, spontan al poeziei lui G. Bacovia

etc.) sunt pagini ce pregătesc excursul ulterior, mai întortocheat și mai imprevizibil ca reflecție și mărturie, ca depoziție și confesiune literară, ca lecturi și afinități elective. Portretul se compune din multiple date și din imprevizibile elemente concentrate în jurul cîtorva linii mai accentuate ale desenului. Vocația publicistului, pasiune abandonată („Îmi ajunge cît fui lustragiu la statui"), și deconspirarea uceniciei literare (marea admirație pentru autorul *Țărilor de piatră, de foc și de pămînt)* sunt ale unei ființe dificile, tentate să se privească în oglinzile unde măștile sunt ale autoironiei și ale pornirii spre aluzia acidă („— Sunt un chichiricios"), toate ascunzînd nu un sentimental ci un sentimental lucid (un lucid sentimental): „— Mitică e dăștept, rîde la toate alea și zice: moft! Și eu sunt un Mitică, firește, numai că, din cînd în cînd, încetez să mă mai mir... atunci admir". Fiind vorba de G. Călinescu și asociind celelalte mari modele asumate, Paul Georgescu este un destin grav și o biografie pentru o exemplară dăruire scrisului („Sunt în plină iarnă a nemulțumirii mele", notează scriitorul, parafrazînd din același gust pentru literatură și pentru jocul numai în aparență livresc).

„Trăim la Platonești, nu? Deci dialogăm, iar dialogul fără împunsături și dări cu tifla și aluzii răutăcioase și ghionturi și nițică supărare, reală ori «jucată», ce haz mai are?". Încă la începutul *Convorbirilor,* formula e vizibilă și starea e aceea a provocării unor răspunsuri sincere, directe („altfel de întrebări decît cele ce se pun la cafenea, deseori incomode, pentru că intervievatul trebuie «stîrnit»...", precizează Florin Mugur), spațiul dialogului și mecanismul acestora fiind însoțit, cum ne așteptam în cazul inteligențelor ce se întîlnesc prin consonanțe numeroase, de joc, de humor și de o lucidă desfășurare de măști. De aici declarația prozatorului, atît de consecvent cu sine în proza sa, în ce privește comportamentul personajelor din ciclul celor trei romane pomenite înainte: „Îmi place taclaua; eu sunt balcanic"; sau: „Nu cred că spiritul taclalei se poate înregistra pe bandă de magnetofon: nu marchează foirile, căscatul interior, iuțirile și altele din decalogul taclalei"; în fine: „taclaua este arta parantezelor, o poveste fără paranteze nu are haz". Elogiul discuției și al ceremonialului (un spectacol jucat cu actori rutinați și experimentați) e de natură să explice structura acestui dialog ca și

registrul convorbirilor. Întocmai romanelor, prelungind prin gust și prin frecventarea avertizată a literaturii formula unei narațiuni care-și asumă jocul, convenția, mișcarea suplă și liberă a personajelor, dialogul platonician, calamburul, masca, clovnescul și spectacolul inteligenței sclipitoare, dialogul din *Vîrstele rațiunii* este o competiție a spiritului care inventează sau invocă (mai ales pe I. L. Caragiale!). Taclaua e, în consecință, un mod de a te confesa direct, prin soluții indirecte, prin intermediul unei parabole/povestiri. De aici recursul la exemplul lui Ion Creangă: fiindcă „uneori, o poveste cuprinde un răspuns". Întrebările și răspunsurile au nevoie de pauze, de intervale (ezitări) și de momente jucate: grav sau ironic, caustic sau cu haz, pentru ceea ce este *karaghioz* și supus, inevitabil, deriziunii, rîsului sau, mai adesea, zîmbetului înțelept și totuși îngăduitor. Refuzul solemnității („— Să nu devenim solemni: e sinistru"; „În chestiile literare solemnitatea e semnul sigur al prostiei") și insistența de o mare franchețe a celui care pune întrebările („Mai concret!" sau: „Știu, ați spus cîte ceva. Nu destul"; „...am căzut și eu în eckermania interviurilor..."), crearea unui orizont al comprehensiunii reciproce (afinități decisive pentru raporturile celor doi) sunt ale jocului deschis („acum, aici, poftesc să zburd, măcar nițel"). E jocul întrebărilor și răspunsurilor, al confesiunilor și declarațiilor, defel simple, defel liniștite; e jocul de-a adevăratul și de-a creația într-o discuție unde socratica cercetare a adevărului e o admirabilă întîlnire cu un creator devotat revoluției, epocii sale și credințelor sale politice.

*

Convorbirile lui Florin Mugur cu scriitorul Paul Georgescu, *Vîrstele rațiunii*, au, spuneam mai înainte, calitatea unei confesiuni lipsite de solemnitatea care, de cele mai multe ori, îndepărtează de comunicarea sinceră și gravă, neliniștită, în straturi adînci; ea este protejată, în acest caz, de joc, de cuvîntul extras din formulele definitive ale lui Caragiale (răspunsul evită dar nu eludează prin astfel de formule împrumutate: „— Aș! Ce-ș copil?" sau „— Ei, bravos, ei, ne-am procopsit!" etc.). Dincolo de acestea, apare scriitorul cu responsabilitatea sa: „Există nu numai înțelegerea necesității, ci și

asumarea ei. De-asta și scriu literatură — îmi asum destinul care e cel care e". Printre cărți, idei, oameni, printre amintiri ale unor mari scriitori, admirați, prețuiți, dar nu idolatrizați (inteligența filtrează amintirea restituind un portret mai credibil decît cel aureolat de istoria literară sentimental ridicolă), scriitorul răspunde proclamîndu-și credința inebranlabilă în Revoluție („Fac parte dintre oamenii care, de la început , au fost de acord că revoluția socialistă e neapărat necesară"). Paul Georgescu și Florin Mugur sunt în aceste „Convorbiri" vocile unei epoci și ale unei opțiuni cu reflexe puternice în universul intim și în creație, bineînțeles. Există în această carte un patetism și o tensiune ascunse, infiltrate în straturile mai adînci ale rostirii. De aici fracheța și tonul riguros: „Idealul meu literar nu e să fiu bun, ci să spun cît mai multe despre adevărul vieții, care adevăr e crud și tulbure".

Pronunțînd înainte de oricine un nume: I. L. Caragiale („Pe Caragiale nu mai țin minte cînd l-am descoperit: am impresia că-l știu dintotdeauna. Este atît de legat de ființa mea cea mai intimă, încît cred că nu a creat, dar a consolidat propria mea viziune (...) Îl știu pe dinafară, și, dacă ai fost atent, ai observat că, atunci cînd vorbesc, folosesc deseori citate fără ghilimele din Caragiale. A intrat în vorbirea mea. Probabil că mi-e imposibil să-l privesc din afară"). Trimiterile la romanele (ultimele două) care compun, împreună cu *Revelionul*, un spațiu al referințelor, alegerii și soluțiilor narative, al formulei romanești și al înrudirilor căutate prin corespondențe situate înlăuntrul operei epice sunt explicate strălucit în *Convorbiri*. Ele realizează o poetică și atunci cînd simțim că scriitorul — un critic inteligent și cenzurat de propria-i formație intelectuală — evită deliberat declarația-program, să-i spunem astfel, confesiunea literară în cele din urmă.

De altminteri se deduce că Paul Georgescu nu pune bariere absolute între excursul critic și textul narativ, că interferențele sunt firești, asociind viața, lecturile (tot viață) și lumea imaginarului produsă de scriitor. Platoneștiul prozei sale (Bucureștii), Bărăganul și problemele acute ale timpului („De altfel, toate cărțile mele sunt o demonstrație socială și politică foarte limpede, cred eu. Niște cărți cu teză"), sistemul livresc al referințelor pătrunse în structura

intimă a epicii sale („— Să nu ne speriem, nu prea sunt multe cărți livrești..."), ca și lecturile cu funcție de model neintrat în convenția epică propriu-zisă (Canetti, Hesse, Musil, Thomas Mann, Mihail Sadoveanu, Joyce, Lawrence Durrell, André Gide, Romain Rolland, Ignazio Silone, Panait Istrati și, mai presus de acești scritori: André Malraux, elogiat în răspunsuri oricînd transformabile în eseuri despre un scriitor al timpului și al experienței revoluționare asumate) alcătuiesc o explicație. Adică o poetică. Dintre scriitorii români — și alegerea e semnificativă în cel mai înalt grad — Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, G. Călinescu, Camil Petrescu și Marin Preda sunt de situat în sfera adeziunilor și consonanțelor intime (Camil Petrescu e pentru Paul Georgescu mai mult decît un scriitor adoptat; e termen al unor legături interioare: „L-am privit totdeauna oarecum dinlăuntru"). Filiațiile mărturisite explică și judecata de valoare în cazul unor contemporani unde e vorba de preferințe: Al. Ivasiuc, Mircea Ciobanu și ciclul *Istoriilor;* Norman Manea, George Bălăiță, admirat pentru ultimele două romane, *Ucenicul neascultător* și *Lumea în două zile.*

Rare și ezitante, printr-o oarecare ambiguitate dorită, reflecțiile despre proza sa sunt de văzut prin raportare la sistemul lecturilor și al afinităților, declarate sau nu; ele au totuși darul de a preciza natura unei proze mai puțin obișnuite, deși revendicată, după spusele lui Paul Georgescu, de la prozatori precum G. Călinescu (admirat și comentat pe larg în răspunsuri) sau Camil Petrescu. Nu e vorba de influențe directe; ar fi și greu de imaginat în cazul unui scriitor dublat de un critic lucid și extrem de riguros în lecturi și interpretări. Scriitorul crede, cum e și firesc, în forța de comunicare a textului și a componentelor unui discurs ambiguu prin elaborare și legături interne, prin joc, convenție și rezultate ale efectului parodic („În ceea ce privește reacția lui Dimancea — spune la un moment dat Paul Georgescu — din *Vara baroc,* ca autor n-are nici un rost să mă apăr. Să se apere singur dacă poate"). Dacă e să găsim punctele de referință pentru „vîrstele creației" și, în consecință, pentru modelele supreme ale scrisului, chiar dacă ele nu au nici o legătură sau au una absolut discret filtrată cu proza lui Paul Georgescu, atunci ele sunt: I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Că-

linescu iar în literatura lumii, André Malraux. Alegerea e rezultatul unei meditații și al unui program care presupun reflexivitate, privire asupra istoriei și asupra condiției intelectualului.

În ce privește formula internă, care articulează și care e subiacent proiectată în roman, Paul Georgescu face cîteva afirmații extrem de prețioase pentru romanele *Vara baroc* și *Solstițiu tulburat*. Mecanismul discursului e al romanului generat de cel anterior și, cronologic vorbind, de a plonja spre epocile anterioare prin romanele ulterioare. Așadar, cu fiecare carte nouă ne întoarcem la sursele (anterioare) evenimentelor relatate. Această viziune retroprospectoare — dacă se poate spune așa — nu e departe de formula *romanului în roman* precum la Durrell în *Cuartetul Alexandria* (recompunerea succesivă a romanelor pornindu-se de la primul) și scriitorul o dezvăluie: „...dar, cronologic vorbind, am această intenție: de a explica o carte prin celelalte"; și apoi: „Intenția mea ar fi de a explica o operă prin precedenta. Personagiile pot fi altele, epica diferită... La epoci mă gîndesc: mecanismul social, sensibilitatea specifică... viața interioară... Vreau *să trăiesc* cîteva epoci". Jocul e și mai pregnant asociat lecturilor, referințelor și sistemului literar pe care se întemeiază observația și construcția narativă cînd e vorba de *Solstițiu tulburat:* „Împrumutîndu-le eroii [e vorba de Duiliu Zamfirescu și de G. Călinescu dar și de Nicolae Filimon], n-am făcut decît o operație de critic literar, ceea ce demonstrează încă o dată că nu am de fapt imaginație creatoare și că sunt un tip livresc. Și asta a fost o ironie!".

Într-adevăr, *Vara baroc* compune un univers heterogen într-un Platonești al anului 1926 iar „ispitirile" lui Gabriel Dimancea au valoarea unui călătorii spre bolgiile tragediei. Ziarul și concernul *Ceres;* atmosfera de provincie în perioada interbelică; jocul barbian al unui Isarlîk colorat, inventiv, inepuizabil ca lexic, vocabule și spectacol al lumii, nu pot ascunde alunecarea spre tragedie și spre motivul romanului: condiția unui intelectual care nu-și cunoaște și nu-și asumă propria sa forță. Dialogul e și aici soluția principală a discursului (Gabriel Dimancea — Milan) pentru că dezbaterea, departe de a fi un joc parodic, are gravitatea lipsei de finalitate și a incapacității intelectualului de

a deveni o forță socială puternică. Amenințarea războiului și incertitudinile social-politice sunt exprimate în acest roman uneori picaresc, alteori obsedat de Caragiale (argument și semn al reflecției). Un Ulise — spune scriitorul — „ot Platonești" e eroul romanului, operă unde elementul parodiat acționează pentru a construi sensurile. Fraza ce obsedează literar („Dă dămult, mai dă dămult"; „sub pecetea tainei", „caragiozul" adus parcă din Ion Barbu); corespondențele lexicale și literare (livrești?), efectul ludicului (raportări la Socrate, replicile preluate din Caragiale și efectul lucidei detașări brechtiene parcă) sunt de reținut. Căci *Vara baroc* aparține luciditătii și rațiunii interesate de evenimente, de replica la viziunea scriitorului interbelic despre o epocă ce anunța, agitată, o nouă tulburare tragică.

În *Solstițiu tulburat*, formula literară adoptată trece dincolo de romanul anterior. Dialogul se dispensează pe lungi spații de evenimentul epic propriu-zis. El rămîne, cu precizările și notele asemănătoare indicațiilor din parantezele replicilor dramatice, modul principal de a comunica. Eliptic și concentrat, dialogat pînă la ultima consecință, în vecinătatea teatrului, scriitorul află și pasaje unde ritmul e de poem al anotimpurilor și al peisajului. Vocabularul devine surprinzător și gata la cele mai neașteptate prelungiri sugerate de un eventual model (literar). Și totuși, cartea are un narator, rămînînd, ca structură literară, o povestire („Înaintăm încet în această povestire"). Scriitorul recomandă o călăuză pentru reprezentările și percepțiile noastre imediate: „Dar ce este adevărat? Ceea ce părea a fi — tuturor — realitatea, sau ceea ce, ascuns, avea a se manifesta cu atîta forță încît să se impună — tuturor — drept evidența însăși". Ieșind din poveste și apelînd la invarianții basmului/poveștii, scriitorul reanimă o literatură pentru a se întoarce (după *Vara baroc*) la începutul veacului XX. Recitind, scriitorul demontează prin mecanismul parodic literatura/operele puse să opereze ca soluții ale discursului și ale semnificației. Rearticularea modelului este de fapt zdruncinarea și demistificarea unor lecturi anterioare. E cazul romanelor lui Duiliu Zamfirescu, *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*, al *Enigmei Otiliei*, romanul lui G. Călinescu, și, prin trimiteri mai vagi, e vorba de Nicolae Filimon.

Plăcerea parodierii e peste tot evidentă și consacrate expresii caragialiene abundă. Ca un spectacol de teatru (o lume devenită un teatru heteroclit), romanul aduce un amestec oriental de elemente puse în dialog („aținarea socratică"). Trimiterile sunt mai numeroase chiar. Ion Barbu și Ștefan Bănulescu (vezi „Cetatea de lînă" și „Imperiul de halviță și tutun") deschid calea ludicului sau, alteori, poveștii („Spune, poveste, că'nainte mult mai este"). Platoneștii („tîrg excentric și jegos"), ca și itinerarul în imaginar („excursia în tărîmul nesigur mișcător al năzărelii") compun un *basm*, transformat mai apoi într-o parodică descompunere a romanului melodramatic, sentimental etc.

Niciodată Paul Georgescu nu a realizat o mai nuanțată *mască* bazată pe elementele jocului și ale parodiei, ambele defel superficiale, mai degrabă chemînd imagini ale grotescului și ale ironiei pătrunzătoare, metamorfozînd și demistificînd „nerespectuos" clișee literare, mai vechi și compromise reprezentări. Astfel, Conu Dinu, Sașa, Tincuța, Tănase Scatiu, Comănești eanu, Păturică, „domnul Sotirescu" (Caragiale), Otilia, Leonida Pascalopol, Felix (Daniel devine Felix în jocul naratorului) sunt personajele acestui joc dramatic reluat, însoțit de efecte și de o mașinărie scenică hilare. Totul e pus în serviciul unei viziuni grave, *hybris*-ul fiind, în cele din urmă, motivul dominant al acestui spectacol. Cum istoria e pentru Paul Georgescu — am văzut de altminteri în dialogul său cu Florin Mugur — un factor principal al concepției sale de scriitor/prozator, avem să înțelegem de unde tentația acestor „desfigurări" parodice; suntem la începutul de veac XX: „... veacul nou se ivea diform și cosmic". Un balcanic Isarlîk și o ultimă „citadelă" a puterii, Platonești, „dincolo de care sfîrșea satul hegelian și începea tărîmul necuprinderii", se conjugă într-un amestec al timpului iar excursul prin timp e grav, nu ferit (voit) de elemente sociologice (țărănimea, ruinarea moșierilor, capitalismul românesc etc.). Ca și în *Convorbiri*, enunțarea motivului și a formulei literare adoptate coincide cu demonstrația din confesiunile făcute lui Florin Mugur. Iată ce se spune în roman: „Facem noi bine ajungînd de-andaratelea la rădăcina unui veac acum pe sfîrșite, acolo unde toate semnele ne sunt nesigure" (...) „E potrivit să conectăm începuturile dibuite ale secolului cu vibrarea finalului său ambiguu?"

Dezbaterea din romane e acum prelungită în dialogul atît de deschis reflecției noastre și tentativei de a intra în contact cu cei doi scriitori. Căci „taifasul" lor este încercarea de totdeauna a spiritului, căruia Platon i-a dat substanță în dialogurile sale socratice, de a afla adevărul și de a descoperi prin inteligență și prin tăria inspirației lumea în toate orizonturile acesteia. „Vîrsta rațiunii" din *Vîrstele rațiunii* este și a creației lucide, profund legate de istoria și de cultura unei lumi intrate în literatură prin opere.

norman manea

Cugetările și zilele eroului

În „jurnalul" scris al „Tînărului", personajul romanului lui Norman Manea *Zilele și jocul* (Editura Cartea Românească, 1977), Timpul are alternanțe multiple; procedînd prin dilatarea lui sau prin concentrarea privirii asupra unui timp limitat (spațiul acționează ca cenzor suprem și ca simbol fundamental), romancierul creează durata unei biografii subiective precum aceasta. Iată introducerea, prin comentariu, în timpul existențial: „... Doar în arhivele meteorologilor am mai iscodit, eventual, anotimpurile una mie nouă sute cincizeci și, una mie nouă sute șaizeci și". Data înscrisă în calendarul eroului și agenții interni ai structurii narative au valoarea unui indicator convențional (jocul): „Printre clișeele acelui septembrie am întîlni, poate, harta voalată a zilei de 18". E vorba, cum se vede, de enunțarea unei formule și a unui sistem de *convenții — semne* („Privind îndelung semnele...") prin intermediul cărora avem să acceptăm un discurs narativ diferit de cel întîlnit în romanele de pînă acum ale acestui prozator tentat de fiecare dată să găsească soluții nu doar la nivelul scriiturii, ci și la acela al viziunii epice de ansamblu. Norman Manea este, astfel, un prozator interesat de aspectele „gramaticii" textului, de ordonarea și de „executarea" unor structuri variabile de natură să satisfacă, în totalitate, semnificațiile sau

ceea ce semioticienii ar numi *cîmpul de semnificanță* generală al operei.

La amplificarea acestui *spațiu* colaborează toți constituenții romanului, și durata se combină cu spațiul pentru a realiza impresia de scurgere treptată a timpului, de concentrare asupra universului interior, asupra lumii exterioare privite cu intensitate. Derularea timpului și reîntoarcerea repetată la un timp anterior, extinderea elementelor de natură să sugereze ritmul încetinit al orelor țin de mecanica unui timp proustian sau, uneori, de desfășurarea evenimentului epic în romanul lui Joyce. Discursul epic pare astfel rupt, fragmentat, cu multiple și imprevizibile dislocări, captînd atenția asupra unui detaliu aparent insignifiant sau dizolvînd elemente diverse, producînd o anume difuziune a datelor înregistrate de protagonistul acestui *jurnal al zilelor și al jocului memoriei*. Relația timp/spațiu este în proza lui Norman Manea esențială și ar fi să amintim doar modalitățile utilizate pentru a crea efecte plurale ale revenirii și decantării timpului eroilor în *Captivi*, *Atrium*, *Primele porți* și, într-o versiune stilistică absolut diferită, în *Cartea fiului*. Aceste „Variante la un autoportret", cum le consideră scriitorul, au acum, în *Zilele și jocul*, o dezvoltare cu totul originală nu doar prin soluțiile organizării componentelor narațiunii. Predominantă este alegerea unui discurs epic adecvat confesiunii, notării impresiilor, acute și intense, frenetice și convulsionate. De aici anumite disparități, frapante și aparent categorice rupturi între planuri, și, mai cu seamă, un stil eliptic, eliminînd predicatele pentru a da succesiunii cuvintelor rolul unui sistem extrem de sensibil de notare a stărilor și „priveliștilor" interioare. E în intenția scriitorului crearea unui portret și a diagramei nuanțate a sensibilității personajului („În sala înaltă, ultimii captivi ai amurgului. Oră dospită, vineție, cineva deschisese cîndva fereastra și acum o reînchidea").

Stabilind itinerarul personajului în cadrul unei scheme consacrate (spectacolul lumii privit prin participarea sau prin retragerea deliberată, care permite supravegherea lucidă a evenimentelor), scriitorul *elaborează*, altfel spus: construiește planuri, fie în ordinea unei suite de impresii cu o succesiune regizată, fie în aceea a simultaneității de reprezentări, efect mult mai greu de realizat, dar în deplină consonanță cu unul dintre modele: *Ulysse* al lui Joyce

(deambulările eroului joyce-an). Dirijînd evoluția timpului (subiectivat, un timp al memoriei, al corespondenței impresiilor și stărilor retrăite etc.), eroul romanului trăiește sub imperiul timpului, al memoriei adolescenței și al stărilor trăite acum, la reîntoarcerea sa în orașul copilăriei și al adolescenței („Timpul leneș, greoi, repetate secvențe, mereu altele, încetinite...“). Mișcarea timpului, comprimarea sau amplificarea acestuia, țin de un mecanism al devenirii personajului, al situării lui într-un spațiu; orașul, institutul de proiectare unde este numit, amintirile și siluetele ce populează lumile interioare zbuciumate ale lui Ben Despina.

Zilele și jocul este, într-adevăr, *romanul unei experiențe trăite*, îmbogățite prin retrăirea momentelor anterioare ale existenței sale. E la „Tînărul“ revenit acasă după terminarea studiilor, în orașul experienței sale erotice, o frenezie a privirii, a receptării lumii sensibile și a lumilor interioare („Adesea spera că, dacă moștenise cumva această percepție mereu exagerată, măcar va fi spre căutarea și atingerea bucuriei, s-o aprindă, disperată frenezie...“). Sensibilitatea și tensiunea eroului („Primea febril întîmplările mărunte“) se măsoară și în perceperea timpului, fluid și aproape incontrolabil, întrerupt și refăcut mai apoi în scurgerea zilelor, în descoperirile pe care le prilejuiește. Experiențele „Tînărului“ sunt în primul rînd de ordin existențial; sunt provocate de contactul cu o colectivitate nouă (orașul intrat în prefaceri; instituția unde lucrează, pînă la decizia de a cunoaște viața unui șantier). Confruntarea sentimentelor — iubirea pentru Alina —, prezența unui interlocutor al explorării în interior (Filip) și ideea unei generații (Filip, Ben, Dinu Drogeanu) sunt încercări și treceri de la un „cerc“ la celălalt al vieții. Fără a fi un abulic, „Tînărul“ este un meditativ, ins atras de lumea interioară, aventură a cunoașterii și experiență fundamentală prin raportare la lumea din afară: „Nu cu totul diferită i se înfățișa propria dezangajare: timpul răpit acțiunii, dăruit lecturilor și interogației...“ Avînd oarecari înrudiri cu personajul camusian, Ben nu este totuși un Meursault, tînjind — spre deosebire de eroul *Străinului* lui A. Camus — la iubire, la comunicare, la experiențe necesare confirmărilor sale. În contact cu lumea exterioară, personajul lui Norman Manea tinde consecvent spre amplificarea impresiilor, spre sondarea unor zone ale vieții ce pretind un impact necesar. Introspectiv,

personajul extinde spațiul unor împrejurări (reîntîlnirea cu mama sa în magazinul unde e responsabilă și vînzătoare totodată). Fire meditativă, cum spuneam, Despina, „Tînărul" inginer, caută urmele iubirii, farmecul și intensitatea unor sentimente de odinioară, ca un nou Werther, avînd revolta vîrstei tinere, dorința verificărilor, încercarea ideilor, acoperirea cuvintelor prin conținutul lor. Interogînd, zbuciumat, dorind să afle, corespondenții personajului sunt într-o literatură ce servește formula acestei proze interesante și originale (regretăm nebulozitățile stilistice și o oarecare ostentație a scriiturii) ca semnificanți simbolici, capabili să extindă spațiul semnificațiilor și orizontul referenților (nu simple aluzii livrești): Werther e, desigur, invocat pentru detaliul narativ cunoscut (eroul din *Suferințele tînărului Werther* ajunge într-un orășel unde o va cunoaște pe Charlotte, logodnica lui Albert), și pentru că în *Zilele și jocul* unul dintre elementele biografiei personajului este acela al iubirii pentru Alina, căsătorită la data revenirii în oraș a lui Ben Despina. Iar Werther e considerat un „predecesor" al lui Frédéric Moreau, eroul din *Educația sentimentală*, romanul flaubertian („Dacă ceda primului gînd, s-ar fi considerat un fost coleg de liceu al lui Frédéric Moreau"). A se vedea prin alt personaj al literaturii, reprezintă aici un procedeu consacrat. Totul e cum scriitorul nostru amplifică sau stabilește relații noi în planul semnificațiilor ce se pot extrage. Trăind cîteodată într-o „irealitate" a „imediatului incredibil" (sugestia vine și de la M. Blecher: *Întîmplări în irealitatea imediată*), personajul lui Norman Manea trece în mod logic prin experiența realității, se vindecă prin realitate, prin „cercurile" acesteia, chiar dacă descoperirile nu sunt totdeauna încurajatoare. E vorba de confruntări „pe care le intenționează" prin plecarea pe șantier. Descoperirea unei realități palpabile, durabile și autentice; eliberarea de cețuri și de urme contorsionate, de monștri lăuntrici este de fapt itinerarul în căutarea certitudinilor.

O generație pentru care lecturile sunt prilejul confruntării și al reflecției despre condiția de azi a ființei este reprezentată prin personajele acestui roman, opera unui „interpret", a unui protagonist raportat la eroi dilematici ai literaturii precum cei pomeniți și la care se adaugă „Prințul" lui Dostoievski (Mîșkin), istoria lui Frédéric Moreau (iubirea pentru d-na Arnoux și căderea), zbuciumata

existență, halucinanta prăbușire a eroului lui Malcolm Lowry, Consulul din Quauhnahuac, orașul cu cincizeci și șapte de „cantinas", Geofrrey Firmin; spectacolul contemplat de Ulrich, cel îndrăgostit de Agatha (Robert Musil, *Omul fără calități*), itinerarul grav al lui Stephen Dedalus sau al lui Josef K. din *Ulysse* și, respectiv, din *Procesul*. E un mod de a comunica cititorului demersul unui erou în căutarea propriei sale ființe și a propriei sale fericiri (ea se poate numi un crîmpei de adevăr sau de certitudine). În fine, retrăind prin lecturi imaginare dialoguri cu atari personaje (să includem pe Andrei Bolkonski al lui Lev Tolstoi), personajul și interlocutorul său (Filip) trăiesc aspirația spre cunoaștere, mai exact, spre autocunoaștere: „Dacă am amînat ceva, prietene Filip Moreau Werther și toți ceilalți, a fost — mai ales — întîlnirea cu noi înșine!..."

După cum rezultă din aceste asociații cu valoare și semnificație evident superioare simplelor trimiteri la cărți, constituind de fapt un sistem referențial prin care se comunică starea și raporturile existențiale ale unui protagonist (biografia unei posibile generații), scriitorul își înzestrează personajul cu *darul privirii*, al observației pătrunzătoare, dramatice și acute, contemplație și analiză lucidă a unui macrocosm alcătuit din serii nesfîrșite de priveliști — imagini, toate la un loc reprezentînd universul romanesc. Orașul, piața, caleidoscopicele alunecări de culori, bizara însoțire de obiecte și obsesiva păstrare în memorie a unor lucruri („Ochiul pîndea clipa cînd amănuntele reînviau") sunt succesive treceri ale *Actorului:* „Decorul recîștigat pentru o fracțiune, din pasta zilelor asemeni..." Înregistrînd lucrurile, înfățișarea lor, adesea metamorfozată, se transcrie mișcarea interioară a lui Ben Despina, diagrama dispozițiilor, a aprehensiunilor sale, reacția la lumea din afară. Un moment amplificat precum acela al restaurantului („seară pustie, toamnă, miercuri"), este un panopticum joyce-an, uluitor, aglomerînd obiectele, siluetele și atmosfera. E mecanismul demontării, supravegherii, verificării și confruntării cu realul. Cotidianul sau, prin opoziție, iluzia și imaginarul se găsesc în acest spectacol de scene trecute prin filtrul alunecos al privirii.

Norman Manea a scris un roman despre un „Tînăr" și despre experiențele sale la început de viață matură și lucidă, cînd confruntările sunt decisive. A adoptat formula unui

discurs narativ nervos, eliptic, dirijat și regizat de un Narator care studiază „fișele" și graficul acestei existențe. Inserția fragmentelor confesive, de „jurnal"; notarea unor impresii fulgurante; alăturarea sau juxtapunerea unor pasaje aglomerate și „programate" fac parte dintr-o *strategemă narativă* specifică unui scriitor în permanentă căutare de soluții pentru comunicare (vezi *Cartea fiului).* „Zilele" acestui „Tînăr" și „Jocul" (real/i-real; real/imaginar) sunt succesive treceri spre straturi diferite ale realului și ele sunt comunicate prin intermediul unui discurs care ascultă, sensibil, de reacțiile interioare ale eroului. Ele sunt indiciul unei existențe. Norman Manea a făcut-o credibilă și perfect justificată artistic prin această experiență stilistică cu numeroase implicații dincolo de „stil".

radu mareș

„Intîmplările acestei vieți..."

Romanul lui Radu Mareș ar fi putut începe cu o întrebare plasată abia în partea a treia a construcției sale narative; o întrebare urmată, în conformitate cu logica relatării și cu poziția *naratorului-raisonneur,* de reflecția protagonistului despre preeminența povestirii în raport cu celelalte moduri de a comunica și conserva în memoria ființei sau a colectivității (și ea o ființă animată de aspirații și cutremurată de istorie). Iată pasajul din partea intitulată *Requiescat:* „De ce povestim? (Acum privind prin acest ochean hipermăritor vedem însă mult mai clar totul: și povestea, și misteriosul ei resort... Era viața mea! Întîmplările acestei vieți, carnavalul multicolor, mereu altceva... altceva!... o mișcare continuă, cam buimacă și presărată cu stupidități, cam fără sens, dar ce importanță avea?! Povestind, probabil îl vom afla...)" Sensurile narațiunii sale se deslușesc, așadar, din istoria unei vieți conjugate cu alte vieți aparținînd unei generații și nu doar unei serii de tineri aflați pentru

un număr de ani la studii. Viața, cruzimile tinereții, experiențele unice ale aceleiași vîrste deloc iertătoare, confruntările destinelor se întîlnesc într-o povestire. E relatarea compusă din pagini de jurnal *(Hîrtii)*, din febrile depoziții ale memoriei, din crîmpeie de întîmplări, cuvinte (formula avînd cîteodată ceva din tehnica și ritmul colajului) și îndelungi monologuri despre un tînăr ce trăiește alături de colegii săi anii de student în „burgul" cu vechi mărturii întipărite pe fața caselor, despre experiența unei iubiri începute într-o vară în peisajul mai puțin convențional al Dobrogei (singurătatea și voita recluziune) și, în fine, despre un an de profesorat într-un sat aflat în același teritoriu inundat de soare și de zvonurile mării.

Jurnalul — și formula narativă a jurnalului include confesiunea aproape obligatoriu — tinereții în „burgul" universitar este un mod de a rememora și de a reinterpreta vîrsta, judecățile acesteia, ceea ce e intratabil și ceea ce este flexibil în experiența tinereții, ritmurile și inexorabila pierdere a unor clipe trăite sub semnul indelebil al prieteniei, discuțiilor, dezbaterilor și sentimentelor. Impresia e, spuneam, că avem în *Caii sălbatici* și, mai cu seamă, în partea întîi *(Cenușa)*, narațiunea consacrată unei generații de tineri formați în perioada postbelică, în anii înfrigurați ai căutărilor pentru căile viabile ale revoluției și ale unei etici întemeiate pe noi raporturi între oameni. E firesc pentru *vîrsta generației* lucida estimare a valorilor, un oarecare cinism și un reținut entuziasm pentru ceea ce întrece prin autenticitate și spirit mediocritatea sau simularea adevărului, ultimele fiind sancționate în numele unei extraordinare dorințe de a se spune adevărul și numai adevărul. Reuniți pentru a celebra vîrsta, Dumitru Moga (Faust), Panomarenco, Holban, „bătrînul farsor" Bartolomeu, Catinca, Horst Müller, Geo alcătuiesc prin heterogenitate o lume, avînd în ea și gravitate dar și accente carnavalești, măști și lacrimi adevărate, într-un cuvînt povestea unei generații. Cavaleri în căutarea propriei lor vîrste și a certitudinilor necesare, protagoniștii romanului lui Radu Mareș sunt nu numai credibili sub specie narativă ci au o valoare simbolică prin răspunsuri și întrebări, prin reticențe și prin ezitări, prin suspiciune și experiențe amare, prin gustul teribil pentru adevărul simplu al existenței. Or, sunt de aflat aici, în proza

scrisă admirabil de Radu Mareș (cronicarul nu ezită de data aceasta apelînd la superlativ), semnele unei generații. Le aflăm? Fără îndoială că nu e vorba de a se defini; dar reprezentanții („umaniștii" din partea întîi a cărții) sunt ființe atrase de motivele totdeauna definitorii ale unei colectivități cu o conștiință ce se reliefează ca univers unitar de idei și sentimente. Așteptări și speranțe; raporturi ce se clarifică adesea prin confruntări defel comode sau dispuse la concesii; principii și oameni; sentimente intime etc. compun „catalogul" generației, cu miturile ei (strivite sau abia zărite, limpezi și ferme), cu ucenicia necesară la semnele binelui și ale răului, la spațiul unde se reunesc cei ce se recunosc („Burgul doarme, greu și adînc, mineralizat parcă între zidurile atît de straniu vărgate de umbrele nopții, deschizînd un fel de poteci de aer pentru lumina lunii", notează scriitorul într-o reprezentare care depășește simpla descripție, devenind componenta unui discurs încărcat de tensiune).

În timp ce partea a doua *(Un șarpe în iarbă)* este interludiul narativ exact conceput în coerența desenului pentru destinul protagonistului cărții, tînărul care optase pentru școala din îndepărtatul sat dobrogean, partea a treia *(Requiescat)* compune o lume; o altă lume, nu opusă primeia, adică generației de tineri, ci o lume unde lucrurile dobîndesc concretețea și materialitatea defel eludabile, și unde confruntările au un alt registru. Un microcosm e școala, directorul ei, obsedat de ordine și de inițiative, profesorii (colegii Gică Manaru, Ogrezeanu, Carmen Pană, Alexandru Badale, Ion Nistorescu), toate raportate la un sistem de referințe aflat în conștiința și în criteriile morale ale tînărului profesor ce și-a asumat singurătatea în afara oricăror considerente de natură materială (confort, proiecte etc.). Experiența Naratorului este o ipostază, o alternativă la una mai comodă și mai comună totodată; pasiunea și sinceritatea, demnitatea și încrederea în om nu sunt simple enunțuri în roman ci un vast sistem de situații-reprezentări care luminează sensurile narațiunii. Bătrînul bogasier, martor al atîtor fapte petrecute cîndva în acest sat de tătari, a cărui casă trece treptat spre moarte lentă, vine spre privirea tînărului mai matur după experiența unui an de școală și după confruntarea cu anchetatorul, un fel de trimis al unei evaluări de altă natură a relațiilor dintre oameni.

Simetria compoziţională înscrie în spaţiul epic momentul plecării din sat (alegerea unei căi încă neexplorate) şi explicaţia acestei decizii în primele file ale părţii întîi ca şi în finalul ultimei părţi. Ar fi de observat la Radu Mareş stăpînirea naraţiunii şi ordonarea discursului în cadrul unui spaţiu narativ foarte liber, nestînjenit sub raportul detaliilor (vezi partea a doua: *Un şarpe în iarbă*). Important e faptul că în *Caii sălbatici* pot fi remarcate — şi avem satisfacţia de a afla deplina confirmare a unui prozator matur, experimentat, avertizat şi mai puţin sedus de false soluţii narative — calităţi de prozator conştient de valoarea naraţiunii, a destinelor, a tramei şi a raporturilor statuate la nivelul spaţiului epic. Diversitatea discursului e rezultatul unei viziuni compoziţionale coerente; pagini de jurnal camilpetrescian se asociază cu introspecţia obsedantă, insistentă, epuizantă, inspirată parcă din proza lui Anton Holban. În fragmente de „jurnal" îl descoperim pe naratorul agitat, nestăpînit parcă, sensibil la orice mişcare interioară sau la orice schimbare în peisajul uman, înregistrînd pulsul ascuns al vieţii, auzind vocile interioare ale eroilor. Parantezele, trimiterile la filele unde memoria a consemnat anume împrejurări etc. nu tulbură fluenţa prozei; pasiunea analitică nu e seacă, nu se sustrage faptului narativ surprins în totalitatea acestuia, în legăturile, implicaţiile şi ecoul produs. Uneori relatarea este de proces-verbal al unor experienţe existenţiale („Mai tîrziu, peste doi ani, reluînd faptele..."), alteori este voit fragmentată şi generează segmente ale memoriei (cu atît mai intens relevate), amplificate prin evocarea unor detalii readuse pe un ecran cu inepuizabile fire în viaţa naratorului sau a celorlalţi protagonişti. Aparenta dezordine ţine doar de modalitatea care produce un *dosar* (hîrtiile, însemnările cu valoare de secvenţe din această „arhivă" a memoriei gata să erupă sub imboldul reîntoarcerii la termenii stimulatori ai aducerilor-aminte) de existenţe dar şi un discurs conceput prin inserţia unui strat narativ în cadrul naraţiunii generale. Mai simplu spus, unele segmente sunt părţi dintr-un roman ce se scrie prin intermediul Naratorului. Din punctul de vedere al alternării naraţiunii şi a „însemnărilor" de jurnal confesiv (paginile consacrate, într-o înrudire lite-

rară ce-l amintește pe Anton Holban, iubirii pentru Nina), scenariul epic este mai difuz în partea a doua a cărții, în timp ce partea a treia cîștigă în exteriorizarea experienței unui protagonist pus în contact cu oameni și situații dintr-un univers restrîns.

Lucid și nervos, sincopat și cu disponibilități de absorbție narativă foarte largi, discursul epic este compus cu o știință extrem de sigură și de matură a alternanțelor (ritm, planuri, profiluri, ambianță, voci, referințe, introspecție, pagini de jurnal, sensibilitate la surprinderea gesturilor, sunetelor etc.). Romanul lui Radu Mareș este cartea unui prozator bun cunoscător al soluțiilor narațiunii moderne, fără a fi însă subjugat unei formule, pe deplin pregătit pentru o construcție pluriformă și cu o deschidere apreciabilă ca privire și situare a Naratorului. Preferința pentru analiză nu rămîne definitivă și nici într-un caz dominantă. Faptul că scriitorul construiește ipoteze, introduce glasuri diferite, opinii, reflecții, interludii monologate etc. nu sărăcește epic romanul. Dimpotrivă, analiza devine observație și percepție acute, intense, cumulînd detalii revelatoare, straturi ale memoriei, simetrii insesizabile pentru ochiul nepregătit, infinitezimale elemente dintr-o realitate interioară absolut pasionantă ca motivare și argumentare în comportamentul personajelor.

De fapt, naratorul lui Radu Mareș este într-o permanentă stare de veghe, de atenție, disponibil pentru replici și pentru examinarea unei judecăți emise de un protagonist sau altul al romanului.

Interogînd (ca în *Ioana* lui Anton Holban), revenind neliniștit la un moment anterior al amintirilor, prozatorul face din memoria Naratorului un termen principal al cărții, un protagonist. Halucinanta trecere a unor situații, fragmente din mai vechi conversații, imaginare și fulgurante gînduri sunt componentele unei reîntoarceri necesare sau ale unei întîlniri cu trecutul, cu trecutul fiecărui personaj supus analizei, recuperărilor repetate.

Naratorul lui Radu Mareș parcurge toate căile experiențelor trăite de ceilalți, dînd impresia de spectacol al vieții, puternic, autentic, incitant, chemînd parcă la depoziții în favoarea unei atitudini sau a unei afirmații legate de timp, de raporturile statuate între oameni de-a lungul

a două decenii (ca timp al evenimentelor). Un narator cu o mobilitate remarcabilă face posibile trecerile (numeroase) de la o formulă la alta, avînd mai presus de toate acea luciditate din care se naşte creaţia, pagina scrisă cu patimă şi cu fior. De la analiza rece, împinsă pînă la totala detaşare de obiectul analizat, la naraţiunea ce-şi asigură o autonomie (relativă) de povestire zguduitoare (vezi înmormîntarea dascălului Ionescu; priveghiul în sala cu bănci; bocitoarea venită de la ferma din apropiere), naratorul este un spirit reflexiv, înclinat spre introspecţie, spre sondarea dramatică şi gravă a eului, a fiinţei care aparţine unei lumi, unei generaţii şi unei istorii.

Încă de la începutul primei părţi Radu Mareş îşi invită cititorul la acceptarea unui sistem de convenţii, cunoscut de altminteri, utilizat de prozator cu firesc şi, deci, fără ostentaţia demonstraţiei de... poetică a romanului în roman. Şi totuşi, romanul *Caii sălbatici* este cartea care introduce structura narativă în alta, în spaţiul mai vast al unei naraţiuni de tip romanesc. Considerîndu-şi proza, declarativ (poetica textului), o „reconstituire"; „Nişte întîmplări", cu „figuranţi", scriitorul proclamă adoptarea formulei textului în text: „Abia scriind, adunînd materialul divers cerut de orice construcţie, fie ea şi din cuvinte scrise pe hîrtie, a apărut, apoi s-a consolidat sentimentul că pun în mişcare năluci personale, o lume, oameni inexistenţi, ficţiuni". Premeditarea, enunţul de poetică, anticiparea unui nucleu epic sau a unei soluţii, aşezarea textului sub protecţia povestirii, în calitatea acesteia de semn al comunicării şi reprezentării, sunt date puse în lumină, sub privirea cititorului chemat să-şi asume lectura, aşa cum prozatorul îşi asumă memoria generaţiei sale, mărturiile şi experienţele acesteia. Heterogenitatea procedeelor (fapte, evenimente rememorate, fragmente de jurnal, pagini de cronică etc.) nu alterează coerenţa cărţii şi scriitorul este conştient de riscurile dar şi de satisfacţiile unei structuri precum cea realizată. Ea este, ţinînd seama de convenţiile naraţiunii şi de ipostazele Naratorului, de problematica atît de gravă şi de profundă a cărţii, o incontestabilă reuşită şi cronicarului îi este plăcut s-o semnaleze.

1

Heterogenitatea structurilor narative

Adoptînd o soluție veche, consacrată în romanul experienței intime, al confesiunilor (romanul epistolar, romanul-jurnal, narațiunea persoanei întîi în general) sau al reprezentărilor cu un accentuat caracter documentar (istoric sau uman), D.R. Popescu „prefațează" textele narative, făcînd precizări de genul celor întîlnite în tipuri de roman precum cele de mai sus: autorul, recomandările naratorului, convențiile acceptate de interlocutorul căruia îi este destinat textul, limitele identificării și ale detașării receptorului investit cu dreptul de a difuza opera etc. Intervențiile sunt cele cunoscute și prevăzute într-o atare organizare a narațiunilor... moștenite printr-un legat spiritual ce se vădește mai tîrziu a fi acela al afinităților superioare („m-am gîndit să-i fiu redactor"). Soluțiile sunt completate prin dialogul din ultimul capitol („În loc de postfață"), unde convențiile se amplifică, desenînd o biografie a lui Tiron B., gazetarul transilvănean martor la evenimente istorice zbuciumate și dramatice. Mai important e faptul, pentru poetica unei structuri narative atît de ramificate și de (aparent) prolixe, că scriitorul insinuează o soluție expresă de roman și, deci, o poetică în virtutea căreia naratorul — personajul — modelul se întîlnesc într-un discurs dominat de indicațiile *mimesis*-ului, ale reprezentării și ale monologului, ale dialogului și ale alternării ipostazelor naratorului. Ar fi *„romanul total pe care-l dorești"*, precizează Tiron B. în discuția sa cu executorul său testamentar. Și tot în același context se afirmă: „Romanului de acțiune i-am preferat încercarea de a deslușI în ambianța vremii factorii mai puțin spectaculoși, poate, care au făcut posibilă ieșirea României din război..."; ceea ce înseamnă că textul își asumă soluția unei investigații în teritoriile umanului și ale resorturilor morale ale existenței, în metaforele, parabolele și alegoriile unei lumi posibile, completate din cînd în cînd prin inserția

documentului extras din arhive. Includerea unor elemente diverse (livreşti, mitologice, provenite din balade, din praxisul unei umanităţi cu voci şi înfăţişări uimitoare) devine chiar ostentativă dacă interlocutorul lui Tiron B. îşi îngăduie să plaseze ca o a şasea povestire un text atestat literar: *Sfîrşitul eclipsei*, notînd direct sursa, revista sau: „cînd redactor-şef era extraordinarul A.E. Baconsky".

Textele acestui prim volum (apărut la Editura Cartea Românească) este o compoziţie heterogenă ca enunţuri şi ca situare în discurs a unor modalităţi ce proliferează treptat de-a lungul celor 13 capitole („capitole-nuvele") începînd cu monologul rostit, de tip dramatic, şi continuînd cu o extrem de mobilă deplasare de la un registru la altul în căutarea unei polifonii nu totdeauna realizate şi argumentate literar. Heterogenitatea e cîteodată capricios ilustrată şi dacă e să definim acest text, ce aminteşte de *Împăratul norilor* sau de *F* şi de *Vînătoarea regală*, e caracterul său deschis, atît de înrudit cu al unei partituri ce urmează *(text deschis)* să se reordoneze în virtutea unui mecanism sintactic interior, potrivit cu convenţiile unei naraţiuni ce se re-creează la fiecare lectură nouă, chiar şi arbitrar concepută în afara şi în absenţa unei succesiuni controlate. O spune chiar Prefaţa: „unele capitole-nuvele (şi prin aşezarea lor) desfid cronologia seacă şi inutilă atunci cînd importante sînt sensul, mişcarea, istoria întreagă (şi nu lenea de gîndire a cititorilor comozi)". Să reţinem că naratorul, independent de convenţiile introducerii textelor, nu ignorează „scriitura" sau legăturile la nivelul unei compoziţii atît de stufoase. Personajele implicate în sistemul de simboluri (Ilie Dragomir, Gogu Pană etc.) asigură interferenţa narativă necesară precum şi posibilitatea de a stabili relaţii la nivelul semnificaţiilor de ordin filosofic, istoric sau social. Efectul de simultaneitate, reprezentările aglomerate şi mai apoi coasociate prin simetrii interioare, alternanţele Lumilor cu planul strict documentar, unde invocarea unor personalităţi, fapte şi situaţii intrate într-o istorie autentică a perioadei ce a pregătit evenimentele de la 23 August 1944 sunt ale unui imens spectacol, inepuizabil şi grandios ca deschidere, tragic sau grotesc, enorm şi fabulos ca viziune. Dezvoltarea nuvelistică amplă în *Conştiinţa urîtului* (10), discursul parodic, grotesc şi clovnesc, de roman medieval *(Arcul)*, sau organizarea voit des-

chisă prin suita de simboluri care invită la descifrare din narațiunea *Rozina* (12) sunt elemente semnificative pentru modalitățile acestor texte.

Istorii grave în *Ca un ochi de pește* (1) și obsesia morții, ca un anunț premonitoriu; istoriile satului și manifestările naturale ale acestei lumi în *Jocurile zeilor* (2); recursul la memoria unor locuri și vîrste în *Privindu-se* (3); ancheta și soluțiile unei narațiuni nu o dată exersate, în *Privirea lui Cain* (7); monologul jucat al prozei lui D. R. Popescu și aspirația spre un discurs care conjugă narațiunea și spectacolul vast în *Regina virgină* (9); reîntoarcerea la un univers mereu căutat, cu înfrigurare dar nu cu certitudini, în *Nunta fluturilor roșii* (13) sunt ale unui prozator îndrăgostit de soluțiile proteice și de gustul ascultării vocilor tulburi și grave ale lumii, ale morții și ale existenței chemate să dea socoteală. Obsesiile lui D. R. Popescu sunt ale conștiinței în stare de veghe, neliniștite de faptele condamnate de istorie, de normele etice ale lumii. Culpabilitatea și sancționarea actelor nedrepte, din ciclul epic anterior, sunt reamintite prin trimiteri la personaje cunoscute (Moise, învățătorul Dunărințiu și procurorul Tică Dunărințiu) sau prin reluarea aceluiași peisaj dintr-o geografie recunoscută *(Jocurile zeilor, Privindu-se, Privirea lui Cain).*

În raporturile dintre personajele nuvelelor-povestiri ale acestui prim volum sunt înregistrate simbolurile unor interacțiuni și ale unor manifestări umane proiectate mai apoi ca teme ale structurilor mitice și de baladă ale cărții. Ilie Dragomir, Gogu Pană, fotograful, Tudor, Voica și Traian (Satul), Lăcrămioara Roșu, Margareta Simion, Papil Buduru și Velisarie Procopiu, țăranul Iosif Cobîrzan, Rozina etc. alcătuiesc un sistem și valoarea personajelor provine din natura metonimică a lor, din semnificația investită în ele, din capacitatea lor de a compune un teritoriu al semnificațiilor umane și un mare spectacol al ipostazelor ființei într-o lume înspăimîntată și pornită spre autodistrugere.

Dorind să descopere și să configureze natura intimă a mecanismelor istorice, demistificînd și sancționînd Urîtul (alternativă a fenomenelor nocive, devorante, desfiguratoare), încercînd să redea strălucire semnelor indelebile ale existenței și aspirațiilor general-umane, D. R. Popescu rămîne credincios unei dominante a prozelor și teatrului său; e vorba de efectul și de acțiunea timpului asupra destine-

lor. Sinuos și imprevizibil, „timpul nu curge întotdeauna didactic", se spune în „Prefață", pentru ca în dialogul din finalul cărții („În loc de postfață") să fim avertizați: „Și în unele capitole-nuvele ale acestui roman pe care-l prezentăm acum cititorilor timpul curge ca în basme sau ca în știință, altfel într-o parte decît în alta". Sinuos și imprevizibil e într-adevăr timpul epic, avînd să scrie „istoria unei istorii", mișcarea și sensul evenimentelor, sensul lor ascuns, consecințele istoriei asupra oamenilor, obsedanta alcătuire a lucrurilor. „Istoria — se spune în *Privirea lui Cain* — uneori mi s-a părut că e ca un zid de vorbe și de fapte care crește sub ochii noștri și în care sîntem zidiți de vii". Răspunsul dat timpului și deslușirea esenței evenimentelor sunt motive ale cărților din acest volum unde impactul destinelor cu un scenariu compus din informații strict documentare produce un curs original al narațiunilor. Tot în dialogul final se explică natura discursului epic și rațiunea documentului istoric: „De altfel și acest volum al dumneavoastră pe care-l prezentăm cititorilor sub titlul *Iepurele șchiop*, deși folosește o sumedenie de date absolut adevărate, deși uneori documentul primează în fața imaginației... nu? nu putem vorbi totuși de un roman în care este rege realismul cronologic..." Derogările de la acest „realism cronologic" al evenimentelor, al tramei și al comunicării cu cititorul familiarizat cu diverse structuri românești, fac posibilă alternanța și combinarea referințelor extrase din faptul și documentul istoric, absorbirea acestora în narațiunea propriu-zisă. Numele unor personalități politice, oameni de știință, savanți, scriitori, actori, pagini de istorie precum procesul de la Brașov din 1936 etc. intră într-un sistem de legături, se inserează după tehnica unui colaj narativ, argumentînd, recomandînd înțelegerea logicii faptelor sau funcționează ca martori sau voci ale demonstrației generale a romanului (Constantin Noica).

Roman al unui eveniment pregătit prin angajarea forțelor celor mai înaintate ale istoriei (actul de la 23 August 1944), *Iepurele șchiop* este o meditație despre cunoașterea și despre căile autocunoașterii, despre decizie și lașitate, despre marile acte ale conștiinței, despre demnitate, trădare, oportunism, dar mai ales despre consecințele fricii și ale spaimei, despre umbrele singurătății și despre conștiința culpei. În *Privirea lui Cain* citim o mărturisire ca aceasta:

„Tot timpul m-a preocupat problema criminalității, și în piesele de teatru, și nu de puține ori am constatat că omul cel mai apropiat de tine, cu care-ți împarți pîinea și brînza“ (...) „Sigur că nu putem mătura greșeala din condiția umană, dar oare putem să le trecem (cum fac avocații) pe toate cu vederea? Vorbele cu care se dezvinovățesc duc pe urmă omul spre o vinovăție absolută, spre păcatul lui Adam, spre Cain și Abel...“ Spectacolul lumii, al zbaterilor ființei și al dramaticei căutări a adevărului se exprimă în parabole ale condiției umane, parabole care comunică despre motivele fericirii, ale ideilor, fricii, despre faustica tentativă a căutării echilibrului. Valorile perene ale omului se manifestă la D. R. Popescu într-o continuă stare de conflict și de opoziție cu semnele Urîtului moral, cu sordidul și cu vocile Răului. Ca în basm, nu doar narațiunea se supune legilor dictate de lumile imaginarului; simbolurile generate sunt ale unei structuri vechi iar recursul la basm este elaborat cu atenție.

Simbolurile generale ale prozei sunt de aflat în alegoriile basmului românesc *(Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte)*, în aventurile eposului (ca orice narațiune ce se revendică de la motivele cunoașterii și ale explorării istoria epică poate începe cu un Ulysse pornit într-o extraordinară călătorie); marile teme existențiale sunt puse în enunțurile unui discurs consacrat pledoariei pentru umanitate („Iepurele din basm“ este simbolul multiplu al unei umanități în căutare de adevăr și al unei lumi suferinde). Prin el se sugerează ideea redobîndirii esenței umane și tot prin aceeași reprezentare se stabilește un alt sistem de referințe: „Iepurele, cum îl văd eu, fiind o ipoteză, dacă vrei, și nu neapărat un adevăr indiscutabil (am oroare de dogme), — o ipoteză rămîne și condiția artistului, pe care i-o leg lui urechilă de gît“. Miturile și semnele basmului precum și alte simboluri (ochiul) ale privirii și ale contemplării ororilor sau tragismului lumii (Gogu Pană, „cel fără minte, făcut doar dintr-un ochi și-un aparat de fotografiat“) asociază parabolele vechilor cărți, înțelepciunea lumii antice, mărturia lui Shakespeare, întrebările operei lui Dostoievski („bătrînul diavol Dostoievski“), modalitățile voit demistificatoare ale parodiei precum în teatrul lui Dürrenmatt sau în proza unui Mircea Horia Simionescu.

Fabula și parabola tind să devină un univers semnificator precum în viziunile fantastice ale unui Márquez. Reprezentările sunt halucinatorii, încalcă legile unui realism convențional (Papil Buduru: „cu o umbrelă în mai multe culori, un parapleu mare, cu steme, cu capete de pisici roșii, cu dinți de cîini albi pe ea, învîrtind-o"; „un moș cu picioare scurte sta pe un cal de sticlă galbenă..."). Înclinația spre fabulos și spre o supra-realitate care aglomerează reprezentări deconcertante la prima vedere se pune în acord la D. R. Popescu, în ipostază de prozator, cu interferențele baladești ale prozei sale. Explozia simțurilor și setea de viață din *Jocurile zeilor* (3) se asociază grotescului și funambulescului, ca într-o *novella* renascentistă sau ca în balada populară, mai liberă și mai puțin cenzurată ca motive și sonuri. Personajele amplificate și hiperbola delațiunii, a spiritului versatil (Papil Buduru); enormul și supradimensionarea unor date caracterologice (Barbara); dezlănțuirile senzoriale și ubicuitatea unor ființe; simbolurile suferinței (Iosif Cobîrzan) și viziunea unei lumi paradisiace, desenate cu naivitatea unei pînze ingenue; jocul de oglinzi ale realului și imaginarului, fabulosului baladesc și istoriei reale etc. ne situează într-un spațiu miraculos unde reprezentările obișnuite sunt abolite și înlocuite cu altele. Urîtul și moartea; înțelepciunea și viața; cîntecul grav al morții și al curajului compun acest discurs diversificat, arborescent, deschis reordonării și restructurării lui, pentru ca marile motive, iluzii, aspirații, umilințe, căutări și eternități să comunice unui cititor dispus să accepte o atare alcătuire narativă defel comodă și, uneori, cu prelungiri cenzurabile fără îndoială.

În *Arcul* (11) un pasaj invită la meditație și la refacerea mesajului prozei lui Dumitru Radu Popescu, scriitorul care a ales în acest volum pus sub semnul „Vieții și operei lui Tiron B" alternativa dificultății și a efortului lecturii, alegîndu-și totodată și interlocutorii precum „naratorul" său: „Feciorul de împărat care a dobîndit tinerețea fără bătrînețe și viața fără de moarte și s-a bătut deci să ajungă în acest spațiu al eternității se află acum (...) sub zodia unei fatalități: într-o zi se va lua după un iepure șchiop, după unii, și va ieși din țara visată și visul său împlinit se va

zdrobi ca o nucă nici măcar de cocos (...) Acest erou disperat care merge spre cunoașterea sa..." E doar una dintre vocile acestui univers heterogen, alcătuit pentru lecturile noastre.

2

Viziunile și meditațiile naratorului

În textul ce ține loc de *postfață* la *Podul de gheață*, cel de-al doilea volum al seriei inaugurate în 1980 sub titlul *Viața și opera lui Tiron B.*, Dumitru Radu Popescu avansează o posibilă definiție pentru roman, cu toate că textul/textele din volumul al II-lea se supun numai prin reinterpretarea discursului condiției romanului, poeticii acestuia. „Romanul — se spune la un moment dat în suita reflecțiilor și a analogiilor literare și culturale —, ca o lucrare științifică: el ar trebui să fie oglinda tensiunii ideilor societății cuprinse între paginile sale, să cuprindă, de asemeni, structura socială, puterea politică și culturală a vremurilor luate în cătare. Și de-i cerem o rigoare științifică, dorind noi să învățăm din filele sale mai ales o mare cantitate de adevăruri..." Nu citâm fragmentul în întregime și ne oprim la considerațiile de mai sus pentru că ele sunt edificatoare pentru intențiile unui prozator precum Dumitru Radu Popescu. El refuză diluția, respinge eludarea problemelor, chiar și incomode, dar reale, firești, generate de Istorie, de raporturile statuate de evenimente, de conflicte, de clase, de mișcarea destinelor sociale și individuale. Scriitorul a preferat totdeauna dezbaterea și analiza unor fenomene în tentativa — proprie creatorului autentic — de a explica natura și esența faptelor, consecințele lor în ordinea valorilor morale și etice, a condiției omului într-o istorie intrată într-un grav și amplu proces de prefaceri.

Ca și în *F* sau în *Vînătoarea regală*, în *Podul de gheață*, carte ce ni se pare a-l confirma definitiv pe D. R. Popescu printre cei mai mari prozatori ai literaturii române (el pare să realizeze acum o sinteză a modalităților, vocilor și problemelor asumate în „trecerea" prin timp a literaturii sale), ancheta și recursul la un eveniment petrecut înainte sunt

destinate edificării unui spațiu al dezbaterii și meditației despre mari motive ale timpului nostru. Sunt, de altminteri, motivele fundamentale ale omului condiționat de istorie dar și decis să impună un curs lucid și conștient: istoria și responsabilitatea ființei: adevărul și libertatea reală; culpa și inocența, crima nepedepsită și inexorabila dezvăluire a culpabilității etc. În cazul acestei cărți, unde memoria lui Dunărințiu, învățătorul ucis și readus (acum) precum în teatrul grecilor sau în tragedia shakespeariană (umbra regelui din *Hamlet*), funcționează ca o depoziție în favoarea adevărului recucerit nu fără sacrificii: e vorba de omorîrea tînărului Teofil Boboc. Actul petrecut în Vinerea de Sus (loc ce se asociază spațiului propriu prozatorului nostru: Turnuvechi, Cîmpuleț etc.) provoacă reflecțiile despre ciobanul ucis din *Miorița* sau despre destinul, povestit în *Podul de gheață*, al profesorului Sebastian Voiculescu, ucis indirect, rezistînd cu demnitate, înfruntînd infamia, conspirația mediocrității și a crimei morale.

Analogia e de făcut, neapărat, cu tragedia antică și cu destinul eroului antic. Așa se explică trimiterile la Oedip sau la eroul lui Dostoievski (Kirillov), făuritorul de poduri, cum sunt de ridicat poduri durabile ale vieții ce se opune morții sau umilinței („Unele sînt, sau pot fi, ca niște vise, nu? Către ziua de mîine, de ieri, către viață, către moarte, către sine?"), prezenței victimei și a virtualului călău, în accepția conferită de scriitor raporturilor umane ajunse în pragul unor situații-limită. Ancheta refăcută în proza intitulată *Carul cu fîn*, cea mai întinsă și mai larg structurată (sonuri, reprezentări, și viziune amplificată prin vocația imaginarului), pune în lumină două personaje (Teofil Boboc — Sebastian Voiculescu), „personaje care reprezintă o umanitate ultragiată", cum se spune în textul final al cărții a doua, în cadrul unei priviri ce realizează dimensiunea crimei, a inocenței, a intoleranței și a necesarei interpretări a lumii. Lumea lui D. R. Popescu este un uriaș și inepuizabil spectacol (motivul e, de fapt, al lumii ca teatru), cu Măști, cu imprevizibile alunecări ale faptelor, scenariului și, în consecință, ale destinelor.

În perfectă simetrie cu finalul, textul prim, *În loc de prefață: Chiron*, face elogiul ființei care interoghează întrebîndu-se, dorind să afle și să ofere exemplul faptului, al evenimentului („Dar să nu cădem în păcat și să credem

că toți cei care se încovoaie sub greutatea unei întrebări sînt neapărat înțelepți"). Întrebînd, însă, ca și în volumul întîi, din 1980, despre semnificația basmului *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (așa cum o va face în final cu *Miorița*), sau despre drumul parcurs de Ghilgameș, D. R. Popescu apelează la *mitologie* pentru a clarifica un număr de concepte atît de dragi omului de azi: libertatea, eroismul, binele/răul („O libertate se cucerește prin uciderea unui monstru, și-un loc interzis devine un spațiu al umanului"). E vorba, de fapt, despre condiția ființei, despre viață și despre moarte. Chiron și Kirillov, ultimul fiind personajul lui Dostoievski din romanul *Demonii*, Thales din Millet (apropiat, spune scriitorul, de Kirillov prin singurătate și prin autoclaustrare), Hamlet și ciobanul din *Miorița* sunt frați în suferință și în meditație. Fiecare text pune în discuție într-un discurs amplificat prin voci diferite și prin sunete (simboluri, mituri, reprezentări fabuloase și halucinante ale lumii), motive precum fericire *(Istoria aerului)*, literatură, destin etc. În *Berzele oarbe sau traversarea deșertului*, istoria desenează alte motive: statutul acestei lumi; demnitatea, alienarea, adevărul, minciuna, culpa și, mai ales, obsedanta și patetica invocare a conștiinței ce se cercetează și totodată interoghează. Ideea ar fi cea din *Duminica peștilor*, potrivit căreia omul are de descoperit ca o permanență „...ceea ce are el mai sfînt și numai al lui în ființa sa".

O patetică meditație, scrisă în spațiul unui discurs unde naratorul devine cînd povestitor al unor evenimente/întîmplări, cînd un spirit reflexiv, ce recurge la argumente numeroase și de o nebănuită diversitate, este întreaga carte a doua din *Viața și opera lui Tiron B.*, invitîndu-ne să o parcurgem tulburați de marea gravitate a demonstrației și argumentației unei conștiințe scriitoricești. Așa e *Viața particulară a elefantului*, cu reflecții despre caducitatea unor fenomene („făcători de mici infamii"), sau, mai cu seamă, *Carul cu fîn*. Tragedia e aici însăși esența acestei cărți dintr-o „carte" despre oameni și despre demnitatea înfruntării morții și turpitudinii.

Îl regăsim în acest volum al doilea al ciclului pe un D. R. Popescu revenind la formula consacrată, epic vorbind, în *F*, în volumele următoare precum *Vînătoarea regală* sau *Împăratul norilor*. E vorba, spun, de o revenire,

întrucît prozatorul construiește în dimensiunile unor narațiuni (Ce sunt ele? povestiri? nuvele? romane? Important e faptul că sunt proze unde narațiunea sugerează orizonturile întinse ale meditației și o viziune vastă despre lume!) cu delimitări de planuri și prelungiri de personaje. Astfel, *Mireasma și avîntul unei clipe* realizează soluția unui discurs liber, cu suprapuneri de dialoguri, de voci, de stări și de personaje mișcate de memoria și de faptele retrăite, sugerînd un microcosm. Un narator, mai apoi, comentează lumea într-un discurs greu de întrerupt, digresiv, deschis, liber de constrîngerile unei durate sau ale unui spațiu; se suprapun teme, personaje, evenimente, referințe livrești (trimiteri la date apropiate de noi prin familiarizare cu aceste referințe: Petre Sălcudeanu și romanul său, *Biblioteca din Alexandria*, pictorul Vasile Grigore, Ovidiu Cotruș, scriitori sau oameni de artă cunoscuți și intrați prin jocul unor convenții în spațiul discursului epic, realizînd un anume sistem de determinări și de trimiteri, de conotații atît de firești în cadrul unei relatări deschise); se demistifică sau se proclamă cu incisivitate și prin numeroase corespondențe. Cînd ironic, cînd tentat de imaginar și de oniric, făcînd apel la istorie, arhive, documente, evenimente culturale sau strict literare, cînd recurgînd la desfășurări clovnești sau funambulești, D. R. Popescu se dovedește *acum* un prozator de valoare, cred, universală.

Asociații de fapte și de argumente se regăsesc în fraza, adesea neașteptată, a prozatorului. Fraza are, dealtminteri, un flux uluitor și dă posibilitatea să asimileze miticul lumii, să realizeze acel realism magic al unei suprarealități mai puternice, mai tulburătoare decît realitatea însăși *(Berzele oarbe...)*. D. R. Popescu cultivă în registru diferit, o frază cu rezonanțe vaste: „Zăpada se topise, munții păreau jupuiți — și trenul înainta ca într-un pustiu mineral, gîfîind sub lumina cețoasă a Vinerii Mari...“ sau: „...Anghel, ca un clopot, Anghel, Anghel, numele lui trecînd din om în om...“ Producînd ipoteze, interogînd, invocînd memoria, faptele, oamenii, chemînd pentru depoziții noi martori ai memoriei Timpului, scriitorul descoperă soluția unei proze deschise ca discurs și tonalitate, devenind elegiac, liric *(Trăsura)*, gustînd el însuși plăcerea unei fraze somptuoase. Rememorările determină ritmul în *Carul cu fîn*, proza cea mai importantă ca structură și substanță, ca

semnificații și deschideri spre celelalte proze ale sale, ca ordine și importanță a motivelor. *Povestirea prin voci paralele* este aici caracteristica principală, și avem să observăm, bunăoară, cum se strîng și se absorb toate semnele, cum sunt înregistrate pentru a produce polifonia discursului. În fine, plăcerea de a nara e prezentă în *La Divina Commedia*, ținînd, cum vom vedea, de clovnescul prozei lui D. R. Popescu în general.

Cum *memoria* și *timpul* sunt termeni inseparabili, reținem în proza din *Podul de gheață* un leit-motiv generator, cum se știe, de narațiuni. E o memorie activă, selectivă, dinamică, polemică adesea, pentru a produce Istoria, mărturiile acesteia și miturile (unele trecute prin logica demitizării și demistificărilor necesare!). Devin simbolice însemnările paracliserului Dumitru Popescu despre evenimentele răscoalei din 1907 în Mehedinți. O „deltă a memoriei" *(Arta de a face dulcețuri)* investește scriitorul cu dreptul sacru al rememorării și examinării mărturiilor Istoriei. În viziunea lui D. R. Popescu istoria înseamnă nu doar relevarea marilor evenimente ci și extragerea semnificațiilor din faptul în aparență neînsemnat sau intrat în seriile anonime ale „însemnărilor" notate de cronicarii zeloși. Naratorul o va spune: „Mi-ar place să scriu o istorie a obiectelor, a frînturilor de dialog..." Iar mai apoi: „....obiectele, scrisorile, chitanțele de lumină... Ele pentru mine vorbesc, zău. Nu trebuie nimic aruncat, distrus..." O poetică a memoriei și a depozițiilor în fața instanței istoriei e formulată aici, amintind, de fapt, de poetica romanului modern și de elementele invocate pentru a fi metamorfozate în Timp istoric. Astfel a procedat, ne amintim, în primul volum, iar acum e și mai pronunțat recursul la faptul nespectaculos, la acel microcosm care se numește viața de fiecare zi a oamenilor. Mecanismul e dezvăluit în *Teoria formei umane:* „Spre deosebire de Tică Dunărințiu care caută o logică a evenimentelor și a istoriei și n-o găsește sau n-o găsește încă, fiind el prins mai ales de moartea învățătorului Dunărințiu (...), dumneata sări de la personalități politice la simpli anonimi, aparent fără nici o noimă, nu urmărești în totalitate o biografie, un eveniment, te apleci asupra fragmentelor..." Inserția unor documente nu mai are aerul „senzațional" ci unul direct legat de un destin, în prelungirea acestuia (evenimentele anului 1946 etc.). Prezența

istoriei devine astfel un motiv al cărții și nu un simplu termen de referință.

Convertirea motivelor și a relațiilor umane în mari simboluri ale lumii este un mod de a comunica al prozei lui D. R. Popescu și majoritatea simbolurilor din *Podul de gheață* este, în fond, reîntîlnirea cu universul creat de prozator. Mitul sau legenda („Legenda, Adalbert, e un semn al neliniștii profunde a unei comunități, a poporului, dacă vrei...") intră în cadrul unui limbaj semnic. Obsedanta reprezentare a Calului (un cal ucis, ochiul deschis al animalului; calul alb: „Un cal alb, lîngă un zid netencuit..."; sau: „trei cai cu stele albe în frunte..."), mistreții omorîți de mașină, aparțin unui fabulos precum în romanul medieval sau în *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir. Căutarea sensului în semnele lumii este principiul suprem al prozei lui D. R. Popescu iar efigia semnificației se află în natura semnului și în legăturile acestuia.

Viziunea amplificată de simboluri determină la prozator constituirea unui univers heteroclit, multiform, *baroc* prin grandios și prin deschiderea lui înțelegerii noastre însetate de reprezentări ale lumii. Delirante sau onirice, grandioase și somptuoase, halucinante sau grotești, „viziunile" scriitorului stau sub zodia imaginarului, a unui realism profund, mitic sau chiar magic prin interferențele acestuia. Mari coșmaruri ale visului sunt adunate în imaginea de panopticum (o frenezie a imaginii) a păpușilor scăpate parcă dintr-un apocalips; păpușile de plastic sau din pămînt ars, din piatră; orbii; spectrale înfățișări ale lumii se regăsesc, alături de fantasticul narațiunii (reapariția învățătorului Dunărințiu: „Dar nimeni nu v-a uitat, toți am crezut că odată și odată tot o să apăreți"). Cutremurătoare imagini ale lumii și ale visului (biserica delabrată, abandonată, adăpost al animalelor, și crima: uciderea lui Teofil Boboc), carnavalescul sau imaginile degradării unor lucruri sunt de reținut de asemenea.

Gustul scriitorului pentru explozia imaginației și pentru un fabulos apropiat de grotesc, de funambulesc, de schimbătoarele măști ale urîtului, tragicului, sublimului etc. se dezvoltă în prozele volumului. Lumea devine un imens spectacol, un teatru unde oficiază clovnul *(Istoria aerului)*, ființa intrată în mișcarea carnavalului („Viața e un vals, un bal, un carnaval") ca în filmul lui Federico Fellini. De

altminteri, în *Arta de a face dulcețuri, circul* este prezent ca simbol al lumii văzute în diversitatea sau, mai exact, în heterogenitatea ei. Scena de circ, cu lei și tigri, este memorabilă și recomandă o formulă defel gratuită și doar de efect.

În lumea personajelor lui D. R. Popescu (Adalbert Tolan, Logofet, Zoli, Vartolomeu, Luiza Stern, doamna Roza, Tibor Antal, Ortanza, Dina, Sebastian Voiculescu, Lucuță, Gogu Pană, Moise, Dan Damian, Anghel, Vasco Slabu, Ilie Dragomir etc.) și într-un spațiu care e al istoriei și al judecății scriitorului, redescoperim alegerea unui mare prozator: povestirea ca mod de a comunica viziunea și meditația creatorului autentic.

marcel constantin runcanu

Poetica textului epic

La sfîrșitul lecturii, după ce autorul acestor însemnări și-a revăzut „notele" în creion, impresia rămîne aceea a unei lecturi dificile, o lectură care presupune o oarecare familiarizare cu textele narațiunii contemporane, cu proza de pînă acum a lui Marcel Constantin Runcanu. Dificultățile ce ne întîmpină — pînă la un punct —, răsplătite prin semnificația umană a destinului proiectat (Sofian), prin pasiunea organizării unei structuri narative și prin *plurilingvismul* vocilor concertate (naratorul are funcții foarte bine precizate; el se „expune" pentru a construi un discurs de tipul „text în text", de cele mai multe ori bine orchestrat) sunt ale unei proze scrise cu pasiunea și ardoarea proprii unei literaturi de idei.

Romanul *Febră vesperală* (Editura Dacia, 1982), recomandă (autorul a scris, fără să se grăbească, un roman apărut în urmă cu aproape un deceniu, *Sepia*, precum și un volum de povestiri, *Nostalgii secrete*, 1976) și reconfirmă în fața unei instanțe critice superioare și cu o grijă remarcabilă pentru elaborare o proză dominată de motivele

cele mai importante ale scrisului contemporan: destinul ființei ce-și reexaminează propriile experiențe trăite, bilanțul unei vieți simple și, totodată, încărcate de evenimente care compun, simplu, direct, biografia unui om și a unei familii. Personajul lui Marcel C. Runcanu, Sofian, are, în concepția scriitorului precum și în ordinea interioară a discursului (proteiform ca desfășurare, alternare, succesiune sau suprapunere de situații, amintiri, corespondențe ale memoriei etc.), rolul unui destin simbolic prin absența evenimentelor spectaculoase cu orice preț, dar convingător prin prezența obsedantă, esențială, a raporturilor și reacțiilor la ceilalți oameni, la „filosofia" lor de viață. Judecător și contemplator al vieții, el însuși greu încercat prin fibrele existenței familiale (cei doi fii, soția, războiul, succesivele generații de bărbați născuți din stirpea Sofianilor), Sofian parcurge etapele dinspre seară ale vieții, zilele „înserării", fără să renunțe la a sancționa culpa și neadevărul, participînd, grație naratorului chemat să refacă o atare călătorie.

Într-adevăr, o călătorie simbolică prilejuiește organizarea notelor și însemnărilor unui narator implicat direct în rememorări. Utilizarea *flash-back*-ului nu are nimic artificios, contribuind la realizarea unei atmosfere. „Febra vesperală" este neliniștea continuă a unor conștiințe aflate la ceasul unei firești și inevitabile înserări a vieții. Compoziția romanului situează în planul imediat naratorul într-un spațiu conceput ca punct de plecare al revizuirilor (note, file scrise etc.), al rememorărilor sau al inserției propriu-zise de pasaje scrise prin „confesiunea" lui Sofian, ea însăși ramificată, dirijată spre direcții neprevăzute ale memoriei în plină fervoare, în mișcarea continuă a corespondențelor (partea I *Andante* și, ultima, a treia, *Sub specie aeternitatis*). Hotelul („Castelul") sau locuința Magdei, îngrijitoarea hotelului aproape pustiu în ajunul unui an nou; dorința de a ajunge la locuința lui Sofian în orașul necunoscut altfel Naratorului; recompunerea treptată a paginilor scrise prin intervențiile personajului-narator, construit ca participant și martor, angajat, deci, în narațiune, fac din discursul propriu-zis un text despre text. Suntem, prin urmare, în spațiul unei experiențe narative cu numeroase antecedente, dar cred că romanul lui Marcel C. Runcanu e mai aproape — poate involuntar — de soluțiile prozei „autenticiste", inspirate de formula gidistă (precizez: for-

mula și nu sensul conferit discursului epic!). Venit să verifice textul, să-l reîntîlnească pe protagonistul re-creat al acestei cărți-intenție, *naratorul* trăiește ezitările (reale) ale scrisului credincios vieții și modelelor acesteia. De fapt, cum vom vedea, poetica romanului refuză verismul în favoarea recreării unor destine, convenția narativă stăpînind întregul proiect transformat în narațiune propriu-zisă.

Călătoria fiind motiv și, totodată, semn ordonator, partea a II-a *(Centurionii)* precum și ultima, pomenită, grupează toate elementele aluvionare, motivele memoriei și ale existenței, ale Naratorului și ale lumilor trecute în revistă în acest *drum*. Motivul e, însă, nu doar un invariant compozițional, ci un simbol/semnificant important pentru regruparea elementelor proliferate ale textului. Digresiv, insistent în crîmpeie de amintiri, preferînd fragmentarea, întreruperea, segmentarea, reunirea tuturor cioburilor aducerilor-aminte, scenariul rămîne, în cele din urmă, motivul Naratorului. În călătoria oferită lui Sofian la sfîrșitul carierei sale (pensionarea este pretextul strict material), întîlnirile cu oamenii, cu ființe de vîrste diferite, confesiunile provocate, amintirea copiilor etc. sunt parafraze pe tema vieții și a comportamentului în ceasul crepusculului unei vieți. Femeile și bărbații, copiii, — ipostaze felurite ale lumii — trăiesc învingînd singurătatea sau aflînd prețul amar al acesteia. „Studiul" Naratorului, reordonarea unor vieți ca destine paralele, suita de amintiri (leit-motivul războiului) și unele împrejurări cu desfășurarea unor *fabule* despre viață (Sofian e reprezentarea înțelepciunii și a „filosofiei" care judecă din perspectiva unei vieți trăite curat, cu asprimi și suferințe) alcătuiesc substanța romanului *Febră vesperală*, o carte despre viață, despre preceptele eticii omului de azi, *etos* dezvăluit fără eludarea conflictelor vieții, credibile artistic.

Partea a doua, *Centurionii*, aparține unui registru diferit. Imaginea grupului aflat în stațiunea Sărata amintește prin grotesc și — din nou — prin simbol de reprezentările menite să forțeze comunul, urîtul, pentru a deschide drum adevărului (am asociat suita de secvențe din filmul *Croaziera* lui M. Daneliuc). Sancționarea pustiului interior, a falsei agitații, a sordidului se asociază priveliștilor reținute de Sofian, călătorul prin viață și prin amintiri, pentru a alcătui obiectul judecății acestui personaj. Dacă remarcam

caracterul elaborat și îngrijit al compoziției, natura diferențiată și plurivocă a discursului, o făceam fără să uităm că accentele artificiale nu lipsesc și că elaborarea nu e totdeauna argumentată prin necesitățile interioare ale scenariului epic sau prin evenimentele puse în lumină. Artificiul minează într-o oarecare măsură efortul narativ al unui prozator intens interesat de natura textului realizat. Și, fără îndoială, Marcel C. Runcanu este un scriitor din familia celor pasionați de destine, deschiși spre raporturile umane, spre multiplele fenomene care definesc și însoțesc condiția ființei în societatea de azi.

Alternarea unor secvențe de proză obiectivată cu paginile de jurnal, mai apoi cu relatarea (consemnată) a lui Sofian și cu parantezele-fragmente ale Naratorului (intervenții care compun unul dintre planurile cărții) întîmpină cititorul dispus să se angajeze pentru a străbate treptele (planurile) personajului și ale Naratorului-personaj. Să precizăm, așadar, că *Febră vesperală* aparține prozei care recreează un text, oferindu-ne spectacolul elaborării și al meditației „creatorului" în ipostaza de Narator, adică de personaj imaginar propriu-zis. Suntem martori la alcătuirea unei poetici; ea e deconspirată, pusă în discuție și clarificată prin confruntare cu materia (textul) narată. De la mărturisirea unor intenții: „Da, numai că pe mine mă interesează altceva, cu totul altceva, secretele unui mecanism, mișcările sale ascunse și nu desenul său tehnic". De acord cu naratorul, cititorul va simți însă nevoia să exprime un reproș pe care autorul, sunt sigur, îl va înțelege: adesea elementul tehnic al discursului întrece obiectul — declarat — al observației epice. În calitate de „studiu", de examen și de consemnare a unei existențe (Sofian), cartea împărtășește un demers legitimat de adevărul conștiințelor și asumarea destinelor create: „Inventînd personaje, inventînd destine, mă trezesc deodată implicat, realmente implicat în evoluția lor". Ardoarea confesiunii și pasionata căutare a disponibilităților unei proze de acest fel (confesiune, jurnal și relatare obiectivată; spectacol al unor personaje și înclinație spre un personaj cu vocație reflexivă) dau cărții lui Marcel C. Runcanu caracterul unui text scris cu seriozitate și cu sentimentul unei *poetici asumate* în și prin text.

Nivelurile cărții au drept termen generator destinul lui Sofian, *cercetat* (termenul are acoperire în textul romanu-

lui, apropiindu-l de ceea ce numisem proza „autenticistă" precum aceea a lui A. Holban) și insistent provocat la confesiune („interesul meu pentru acest caz"). Fundamental e pentru personajul lui Marcel C. Runcanu adevărul, căutarea, cunoașterea și descifrarea acestuia. E chiar sensul cărții prezidate de căutarea vieții prin mărturia biografiei unui om integru, neliniștit și intrat în anii dinspre sfîrșitul inexorabil. Dar nivelul — paralel — este al Naratorului, cu propria sa experiență, cu ezitările, reticențele, revenirile, dar și cu ardoarea sa de căutător al depozițiilor. Amintirile și evocările (recursul la martorii călătoriilor prin viață), pasiunea explorării vieții sunt termeni importanți pentru configurarea textului dat la iveală de Marcel C. Runcanu, scriitor înzestrat și laborios, în permanentă căutare de soluții pentru un scris ce-și caută îndărătnic validarea.

tudor dumitru savu

O „Istorie" hieroglifică ...

Încurajatoare și de-a dreptul tonică este evoluția prozei tinere și faptul că un scriitor precum Tudor Dumitru Savu cultivă/celebrează povestirea (istorisirea de evenimente prin fascinanta mobilitate a povestirilor, prin vocile și prin conștiința semnificațiilor narațiunilor!) mi se pare manifestarea unui act programatic. Sunt, de aceea, ispitit să transcriu cîteva propoziții din *Statul* lui Platon, fragmente care fac elogiul relatării (istorisirii), al atitudinii *diegetice:* „Toate cîte le spun povestitorii și poeții, nu cuprind ele fie istorisirea lucrurilor trecute, fie a celor prezente, fie a celor viitoare?" (...) — Nu folosesc ei atunci sau un fel de-a istorisi de-a dreptul, sau unul care imită, sau pe amîndouă în același timp". *Poetica povestirii* — și excepționalul text al lui Gérard Genette din *Figures III* pare să rezume datele cele mai importante consacrate narațiunii, naratorului și naratarului, ordinei, timpului, vocilor, retoricii specifice etc. — călăuzește, protejînd parcă, discursul narativ din volumul *Treizecișitrei* (Editura Cartea Românească, 1982) al lui

Tudor Dumitru Savu. Talentul autentic al prozatorului, relevat de primul volum de istorii puse sub semnul fabulosului, este acum demonstrat prin miraculoasa atracție a relatării și prin asumarea codului indelebil al acestei structuri care inaugurează istoria și memoria umanității.

Treizecișitrei este o „carte" despre un *topos* unde povestirea e oficiată prin succesiunea, alternanța și alteritatea naratorilor, prin gustul secret al unei comunități ce-și păstrează amintirile grație „vînzătorilor" de povestiri. Delta din această „carte"-serie este un univers ce cuprinde semne tainice, naște simboluri ale naturii, anotimpurilor, apelor, peștilor, așezărilor, generează un sistem de hieroglife despre mișcarea lumii organice, nu fără un accent pronunțat de mister și de fabulos al lumilor. Căci semnele sunt extrase din privirea astrologului, din darul premonitoriu al unor personaje stranii, din mitologia (istoria povestită) a unui teritoriu precum acesta. Trimiterile la Ștefan Bănulescu sau la Fănuș Neagu, la Mihail Sadoveanu sau la V. Voiculescu sunt, desigur, justificate. Cea mai izbitoare analogie de ordin literar e de văzut cu proza lui Gabriel García Márquez, cu povestirile despre lumile Caraibilor și cu tentația pentru hiperbola magică și fabuloasă a ceremonialului vieții. Că este o *Carte*, imaginea unei lumi și corespondentul textual al Lumii (cum ar spune-o I. Lotman), avem s-o înțelegem din semnificațiile parabolelor, din mișcarea naturii și din viziunea extraordinară a lumii organice precum în *bestiariile* literaturii medievale. De aceea mi se pare că în ceremonialul rostirii povestirilor și în mecanismul succedării naratorilor se realizează ideea unei „istorii" hieroglifice, univers semnic demn de descifrat prin vocația diegetică a membrilor comunității ce istorisesc pentru a dăinui.

Itinerarul Profesorului prin Deltă este pretextul reinventării povestirilor. Drumul este unul dintre motivele istorisirilor, și codul narațiunilor e astfel pregătit. Se succed și revin naratori ca Ionete, Din Țiganul, doamna Priscilla, Policarp, Spiridon Omufar, Ioachim, și este mereu invocat „negustorul de povești" Agachi Gherasim, cel care „vindea tot felul de istorisiri, dar nu înainte de a aduna banii care i se cuveneau după o asemenea ispravă", căci el „purta veștile și poveștile dintr-o parte în alta". Ideea lui Tudor Dumitru Savu de a include un Narator care-și asumă

suita istoriilor, lansîndu-le pentru ca alți naratori să le reia, modificînd timpul, ritmul, ordinea și sensurile, ține de retorica originară a povestirii întemeiată *pe schimb*, pe o convenție (inclusiv cea artistică propriu-zisă), dar și pe un „contract" precum cel din *Cartea celor o mie și una de nopți* (Roland Barthes vorbea despre plăcerea și dorința de a rosti și asculta istorisiri, coasociind acestor doi factori pe acela al schimbului, printr-un sistem de echivalențe/metonomii. Vezi *S/Z*, p. 95—96).

Timpul și spațiul sunt printre agenții stimulatori ai relatării de istorisiri, unele tenebroase, altele cu posibile justificări în ordinea naturală sau logică a lucrurilor, altele ținînd de domeniul fabulosului. Dar mobilul esențial este acela al *memoriei*, căci aducerile-aminte sunt, pentru protagoniștii acestui scenariu de *povestiri-serie*, de *povestiri-ciclu*, leit-motivul: teama de a nu se salva de la uitare. Povestitorul-narator sau povestitorul care supralicitează prezența în miezul întîmplărilor; povestitorul care preia o istorie de la un alt narator, și el, la rîndul său, deținătorul unei istorisiri mai vechi, sunt ipostazele acestei serii unde evenimentul narat își asigură intervale și un timp ce-i aparțin, și unde istoria devine cu adevărat prețioasă cînd tîlcurile ei încep să se dezvăluie autorului. (De fapt, ideea că orice povestire are un sens e mereu afirmată: „...și atunci ne-am gîndit că, și de n-o fi adevărată istoria negustorului de povești, de-o fi, adică, inventată de el, e plină de tîlcuri ascunse și de învățăminte care nu-ți ies la suprafață dintr-o dată...“). În structura discursului epic, prozatorul introduce povestiri care alcătuiesc la un loc istoria reală și imaginară a acestui *topos*. Delta are explozii și răzvrătiri, mișcări neașteptate ale naturii, tulburări ale firii (furtuna este un spectacol fabulos ca proporții și Tudor Dumitru Savu are o excepțională vocație a culorii, a privirii), dereglări de la ordinea „normală“ (Serafim, Rada, frații Sosipatru, Emilian, Avacum). Fabulosul, fantasticul, grotescul, halucinantul și viziunile cutremurate de întîmplări ieșite din comun sunt termenii acestei lumi intrate în povestire pentru a deveni o istorie mitică, o mitologie cu un sistem codificat de semne și cu posibilități de inițiere *numai* prin intermediul naratorilor și al istoriilor lor. Este o veritabilă convenție care guvernează ritmul și dimensiunile acestei lumi intrate în mit.

Cum spuneam, naratorul (Agachi Gherasim) urmează unui ceremonial al relatării și regulile sunt totdeauna respectate. Mecanismul e deconspirat fiindcă e *plătit*, e schimbat prin ceva. Acestui mecanism i se supun și ceilalți povestitori obsedați de același motiv al aducerii-aminte (povestirile sunt moștenite, conservate, transmise ca prin acțiunea unui legat testamentar). Astfel, Ioachim comunică explicîndu-se: „De cîte ori merg la Chilia Veche, pentru că drumul e lung și pentru că arareori mai am vreun tovarăș de drum, îmi aduc aminte de tot felul de întîmplări pe care le-am trăit eu însumi, sau pe care mi le-au povestit alții, trăite de ei, sau auzite de la alții și tot așa... Altminteri, cum să-ți omori timpul? Și nu știu cum se face, doar și eu am trecut prin multe și am văzut destule în viața mea, mai proaspete îmi sînt în minte istoriile auzite, povestite de alții, decît cele pe care le-am trăit eu însumi...“ Iată una dintre afirmațiile convertibile în enunț principal pentru poetica povestirii, amintind de reflecția platoniciană din *Statul*...

petre sălcudeanu

Romanul experienței istorice

Biblioteca din Alexandria (Editura Cartea Românească, 1980) pare a fi un „dosar de existențe“, nu însă în accepția pe care o conferea Camil Petrescu structurii romanești. „Jurnalul“ (caietele) unuia dintre protagoniști, Petre Curta, transcrie, în coordonatele literaturii și nu ale unei simple depoziții posibile, confesiunile unor ființe tulburate de simptomele ftiziei precum și de crizele conștiințelor confruntate cu martorii propriilor lor fapte. Literar vorbind, Petre Sălcudeanu a scris un roman pentru care a adoptat soluția, numai aparent mai comodă, a confesiunilor rostite și înregistrate în perspectiva unei cărți. Ea ar fi urmat să fie, respectînd convențiile, mărturie autentică, suită de fapte și de circumstanțe (chiar dacă unele nu mai păstrează decît

vagi urme de neliniște, circumstanțe intrate în seria unor evenimente revolute, sancționate și clasate de timp), dar și reprezentare altfel organizată de sensurile interioare ale lucrurilor. *Oglinzile conștiinței Naratorului*, avînd o evidentă funcție actanțială (Petre Curta), ordonează vocile invitîndu-le să răspundă la chemarea unei noi conștiințe hotărîte să extragă faptele și semnificațiile cele mai elocvente pentru experiența Naratorului. Fiindcă acestuia nu-i sunt străine frămîntările, ezitările, spaimele și gravele momente care au generat spectacolul durerii, al credințelor, al remușcărilor, al vieții însăși.

În spațiul sanatoriului de ftizici, teritoriu al inevitabilei și dureroasei recluziuni în suferință, invitînd la referințe — prin asocieri și contraste — produse de literatură (*Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann), Petre Curta devine *martorul*, ființa căreia i se fac destăinuiri, după ce el însuși este integrat acestui *înlăuntru* al lumii de după ziduri. Cum însă martorul este, cel puțin virtual, un scriitor avid de fapte, de viață, de confruntări și de adevăr (un adevăr transformat în literatură prin mecanismul reprezentărilor), toți ceilalți îl adoptă în calitate de interlocutor pentru confesiunea devenită necesară. Mobilul acesteia rămîne starea generată de boală sau criza confruntărilor și a explicațiilor provocate de prezența unui martor. Independent de soluția romanului lui Petre Sălcudeanu, textul său provine din familia care a produs *romanul în roman*, creație destinată contemplării unor destine sau umbrelor conștiinței agitate și dispuse să se elibereze prin confesiunea devenită literatură. Numită, eventual, „Jurnal“ sau „roman-jurnal“, proza păstrează trăsăturile poeticii „romanului în roman“ reclamînd precizări, reflecții despre raporturile reprezentării (real-imaginar), considerații despre condiția naratorului angajat în trama operei, în mecanismul său ordonator, în gramatica unui text cu o sintaxă în general simplă și cu o compoziție previzibilă de la început. Iată, de altfel, două pasaje din roman unde Petre Curta, în ipostaza de Narator și de actant, se explică: „... m-am întrebat dacă fac bine încredințîndu-ți caietele mele, adică viața mea, deoarece știi că, în afara gîndurilor de acolo, altă viață n-am avut. Nu fac parte dintre cei care pot inventa, fantezia mea în scris este adevărul trăit, dureros uneori pînă la lacrimi, dar numai acest adevăr are pentru mine valoare...“ S-ar părea

că asistăm la consemnarea unor precepte cunoscute, valabile pentru literatura confesiunilor, și care afirmă, în consecință, primatul realului.

Altfel, însă, „jurnalul" lui Petre Sălcudeanu parcurge aceleași faze ca orice roman al existențelor (confesiuni, mărturii, depoziții, fapte retrăite sau rememorate, interpretări ale evenimentelor etc.). La finele „Jurnalului", Petre Curta notează, într-un discurs indirect: „Încheiase ultimul capitol. Îl încheiase cu greu și fără chef, febrilitatea, entuziasmul începutului îi dispăruseră, nu mai avea deloc convingerea utilității celor scrise; trăise de două ori aceeași viață, o dată aievea, apoi migălită pe hîrtie, viața a doua i se părea de fapt singura reală și chinuitor de obositoare".

Raportul dintre real și creat, dintre faptul trăit și imaginar, este același ca pentru orice reprezentare epică și Naratorul a procedat astfel în virtutea unui mecanism narativ care afirmă valoarea unui act: recursul la mărturia protagoniștilor convocați să se justifice în fața unei instanțe absolute. Conștiințele își fac depoziția în fața unor oglinzi necruțătoare fiindcă ele sunt oglinzile conștiinței care înregistrează mărturiile. În lumea sanatoriului, tensiunea și intensitatea trăirilor au amplitudini deosebite și sunt de înțeles confesiunile, exacerbarea propriilor suferințe și căderile fără remediu. De fapt, trimiterile la personajele lui Thomas Mann sunt justificate pentru că introduc în sistemul nostru de referințe și de judecăți un cod singular, generat de universul închis al sanatoriului, de întoarcerile obsesive și persistente ale personajelor spre lumea lor interioară și spre examenul (contemplația) conștiinței. Personajele din *Biblioteca din Alexandria* sunt *biografii* iar conexiunile biografice sunt semnele interferențelor sociale și istorice; mai toate sunt personaje angajate în evenimentele politice care au pregătit revoluția și au participat mai apoi la înfăptuirea ei într-o etapă nu fără erori și nu fără grave încălcări ale principiilor Revoluției. Pe rînd, Baciu, Toma Olariu, Buzangiu, Landesman, Ghideon Ghinolea, Cozmin, Costache, Visalon, Ispas și Leopoldina Titorian, Ștefan Pintică, Cecilia Craiu, Forgaș, Morăscu se întîlnesc în depoziții, fiindcă, e de observat, în sintaxa romanului personajele fac parte din același sistem de legături, complicat, sinuos, uluitor, absurd chiar, un sistem care trimite mai

degrabă la tragedia antică, la scenariul raporturilor și al determinărilor inexorabile ale destinelor tragice. Referindu-se la moartea unuia dintre bolnavi, Baciu, autorul primei confesiuni, observă: „Noi toți cei de aici nu sîntem decît niște muribunzi cu termene diferite". Avem să înțelegem de aceea tensiunea și caracterul dramatic al mărturisilor atracția personajelor pentru o confesiune totală ca într-o expiere necesară (revenind la modelul tragediei, ca într-o ispășire impusă de legile inextricabile ale destinului). Confesiunile au, în aceeași ordine de idei, ritmul și desfășurarea unor narațiuni cu un scenariu amplu; ele sunt uneori întrerupte de alte evenimente petrecute în sanatoriu, de sosirea unui nou pacient. E un spațiu unde confesiunea este așteptată și recursul la amintiri e firesc („Îmi aduc perfect de bine aminte unde am rămas data trecută"; „prima povestire, a lui Baciu, își urma neîntrerupt destinul").

Declanșînd rememorări sau provocînd reveniri la fapte vechi; situînd confesiunile într-un timp unde *toți* ceilalți ftizici sunt, în cele din urmă, intim legați de faptele celui care povestește, romanul lui Petre Sălcudeanu proiectează un spațiu cu sensuri mai largi. Proza sa afirmă un postulat mult mai pretențios al literaturii narative: ea programează, dacă se poate spune, raporturile unei lumi, atrăgînd atenția că nimeni nu se poate sustrage propriului său destin, că nimeni nu rămîne nepedepsit și că orice culpă generează alte erori, mutilînd existențele. Alternînd confesiunea cu fapte transformate în narațiuni (unele sunt parabole ale vieții precum: universul tăietorilor de lemne, poiana lupilor, patima lui Buzangiu și jalnicul sfîrșit al crescătoriei acestuia etc.), romanul atrage atenție asupra tragicului și asupra relației de natură să stabilească noi semnificații pentru înțelegerea evenimentelor istoriei. Anchetatorul îi va spune lui Petre Curta, autorul uneia dintre cărțile aflate în Biblioteca fără autori a Anchetatorului: „oamenii, în fața tragediei, n-au ce ascunde și, aflîndu-te și dumneata în aceeași situație, nu mai ai ce pierde". Sub semnul istoriei, conștiințele autentice au de învins *spaima*. Conspirația împotriva adevărului nu are șanse, pare s-o spună în cele din urmă romanul lui Petre Sălcudeanu.

Naratorul este în *Biblioteca din Alexandria* un martor avertizat, pregătit pentru asumarea mărturiilor și a depo-

zițiilor („Trebuie să se obișnuiască să tacă, să asculte cel mult și să tacă, ce avea el de spus avea să spună mai pe urmă, în cărțile lui...“). Recursul la martori, în această carte despre timp, și despre amenințările conștiințelor, devine un comentariu despre duplicitate și despre dublul convingerilor, despre adevăr și despre universul *dinlăuntrul* ființei, despre cinste și despre violență. Temele sunt nu doar ale lui, ci ale lumii *dinafară*, trecute în experiența ființelor claustrate în sanatoriu. E un fel de univers concentraționar, tragic și grav, unde spectacolul vieții și al morții obține proporții amplificate, Petre Curta fiind *martorul* acestui spectacol jucat pentru ultima oară: „În fața morții, oamenii vor să-și joace propria lor viață, și eu sînt cutia milei în care fiecare își varsă aurul și reziduurile“.

În fața vieții și a morții, istoria însăși presupune alte evaluări și o judecată mai aspră. Credința în afirmarea adevărului și a omului, în condamnarea suspiciunii, a violenței și a puterii, care ignorează istoria și destinul ființei, domină în cartea lui Petre Sălcudeanu nu prin declarații, oricum retorice și artificiale, ci prin tensiunea confruntărilor. E de aceea semnificativ catalogul, să-l numesc astfel, al temelor extrase din reflecțiile Naratorului și din confesiunile celorlalte personaje. Literatura și misiunea intelectualului; însingurarea și spaima; puterea și armele puterii; umanismul și forța spiritului rațional și lucid; scriitorul și asumarea timpului prin adevărul cuvîntului; dragostea de țară; afirmarea liberă a omului într-un climat liber etc. sunt motivele unei dezbateri începute sub semnul primei confesiuni și încheiate în același spațiu (convențional) al sanatoriului, unde oamenii își trăiesc altfel biografia propriei lor conștiințe.

Biblioteca din Adexandria se atașază unor cărți pentru care marile motive ale literaturii contemporane sunt consubstanțiale unui discurs epic original. Și chiar dacă neglijențele stilistice și compoziționale nu lipsesc (nu puține sunt formulările neglijente stilistic iar unele accente retorice din discursul Anchetatorului erau de reprimat), romanul este o excelentă experiență a prozei angajate în examinarea ființei aflate în istorie și în spațiul grav al existenței.

al. simion

Motivele romanului

Un romancier a cărui constanță și seriozitate se măsoară și prin ritmul aparițiilor (indiciu al unui mecanism caracteristic autorilor de proză de proporții) este Al. Simion. Mai important e, desigur, spațiul conflictelor și al motivelor, natura celor din urmă. Sub acest aspect, Al. Simion e de apreciat, asumîndu-și adesea dificilul examen al raporturilor umane ce se constituie sub imperiul evenimentelor de azi. Romancierul actualității, deci al timpului trăit acum, are de înfruntat nu puține obstacole pentru că observația sa, oricît de atentă și de sensibilă, poate ușor aluneca spre aspecte secundare, periferice, comode (obișnuitele clișee, acuzate de critică), și tot atît de ușor poate trece pe lîngă fenomene și procese cu adevărat simptomatice pentru istoria individului considerat cunoscut. Aparențele, mișcarea imprevizibilă a unor fenomene sociale, repercusiunile acestora în conștiință, devenirea lentă sau, dimpotrivă, explozivă a unor reacții, sentimente, mentalități, atitudini etc. sunt tot atîtea posibile semne de întrebare pentru prozatorul captivat de spectacolul tumultuos, dramatic și încărcat de semnificații al prezentului. Sunt momente dintr-o Istorie scrisă prin creația epică, demult intrate în sistemul general de reprezentări al literaturii. Altele rămîn în permanență noi, deschise, confirmînd sau (cîteodată) corectînd drastic viziunea romancierului, influențată, eventual, de construcții epice recunoscute și la care trimitem frecvent. Romanul *Șansa* (Editura Eminescu, 1977) aparține unei experiențe narative transpuse într-un număr de cărți intrate în istoria acestei forme, adesea greșit confundate cu cronica, cu simpla cronică a evenimentelor. Romane precum *Facerea lumii*, *Intrusul* și, mai ales, *Risipitorii*, proza lui Al. Ivasiuc, a lui N. Breban, refac destine, recurgînd la structuri diferite între ele și la un discurs narativ de un tip adesea diversificat prin soluții și legături interne (la nivelul „actanților" reali ai operei) și sunt de amintit. Mai ușor ne putem face o idee despre raporturile de ordin etic

și de aspectele psihologiei personajelor dacă citâm romanul lui Marin Preda *Risipitorii*. Și în romanul lui Eugen Barbu, *Facerea lumii*, desfășurarea conflictului are darul de a deschide una dintre cele mai pasionante dezbateri, cel puțin pentru romancieri și pentru dramaturgi: condiția generațiilor în cadrul unor realități istorice modificate radical. Părinții și copiii se întîlnesc sau se confruntă și sub semnul unei istorii care acuză sau devine martor pentru conștiințele aflate într-un grav și acut impact ce angajează fapte, stări, destine, evenimente etc.

Interesant e că și alte romane, precum *Plexul solar* (Editura Cartea Românească, 1977) al lui Ștefan Iureș, ne situează în cadrul acelorași conflicte ale căror aspecte de natură etică dobîndesc o funcție esențială. Structurile romanești regăsesc — spre satisfacția criticului și, bineînțeles, a cititorului — posibilitatea unei comunicări cu o altă dimensiune și substanță narativă, cu o altă altitudine tematică. Să nu ne ferim de un anume didacticism al analizei: romanul aspiră, firesc, la statutul de teritoriu al istoriei interne a ființei în continuă și dramatică încleștare. Transferînd în acest domeniu criterii științifice, am putea nota că analiza conflictelor și prefacerilor ființei, inserția unor date noi ale raporturilor existențiale presupun nu numai sincronia (analiza), ci și diacronia, adică: istoria, zbuciumata devenire a oamenilor puși în fața unor experiențe noi și a unor realități structural noi. Am pomenit romanul lui Ștefan Iureș și pentru că paralelele sunt posibile și o eventuală simetrie există la nivelul conflictelor (generații, revenirea la momente revolute ale istoriei; perioada anterioară anului 1965, rezolvarea dilemelor etice, dialectica sentimentelor, luciditatea stărilor interioare etc.). Dacă *Plexul solar* (romanul îndreptățește o analiză aparte și pentru că — stilistic vorbind — sunt de făcut unele constatări, iar sub raportul galeriei personajelor se pare că asistăm la tentativa de a actualiza problematica recunoscută a romanului de analiză) este — doar în parte — istoria cîtorva destine cu înlănțuiri justificate în plan social și psihologic (dilemele sentimentale se încorporează într-o vastă rețea de aspecte de ordin social și cu evidente implicații în raporturile dintre generații), *Șansa* este, în mod deliberat, cartea unei dezbateri grave despre responsabilitatea celor mai vîrstnici și despre ezitările și deciziile celor

tineri. Înrudirile cu romanul lui Marin Preda, *Risipitorii*, sunt, însă, programatice. Cu alte cuvinte, „teza" romanelor este aceeași; coordonatele și etapele sunt mai largi, mai generoase, sub raport epic, în creația lui Marin Preda. Al. Simion este „beneficiarul" perspectivei elaborate de autorul *Moromeților*. Tot atît de adevărat este că autorul *Șansei* are de analizat un spațiu cu alte determinante sociale, cu alți factori ce se interferează în destinul social și intim al contemporanilor noștri.

Formula narativă (alt termen pentru asocierea romanului lui Ștefan Iureș) este aceea a rememorărilor și a fluxului aducerilor-aminte. Reîntoarcerile în trecut sunt un exercițiu de conștiință pentru protagoniștii obligați să confrunte și să re-vadă în funcție de momentul trăit și de apariția unor situații noi. Consecința este alcătuirea unei trame relativ schematice, previzibile, și a unor legături cu egale justificări. Volutele memoriei, desfășurarea evenimentelor prin alternarea, ruperea și reluarea împrejurărilor trăite de personaje se realizează prin schimbări de ritm, prin încercarea de a produce tensiunea memoriei. Al. Simion a dobîndit o reală siguranță în crearea atmosferei (casa familiei lui Manole Praida), de a regiza tăcerile, reticențele, revenirile, neliniștile și monologurile personajelor sale. Formula determinării unui personaj prin interlocutorul său nu e defel nouă, dar scriitorul o aplică nu fără o preciziune care ne reamintește numărul de titluri de pînă acum. Spațiile unor paranteze analitice, traiecția unor personaje precum Horia Praida, Adriana și, mai ales, Manole Praida etc. sunt construite cu o rigoare de romancier. Atracția pentru pictura mediilor e evidentă și trecem, chiar și fugar, prin sate și uzine; observăm interioare de bloc, vechi case țărănești, străzile orașelor noi, abia apărute, șantiere de mari unități industriale, atmosfera dintr-un cenaclu etc. Mediul și datele ne sunt familiare și avem tot timpul sentimentul că ne aflăm în prezent, în sensul cel mai direct și acut al cuvîntului.

Spuneam că există și aici, ca în *Risipitorii*, o teză a romancierului, lucid interpret al actualității, conștient că planurile narative îl obligă să găsească structurile corespunzătoare pentru rezultatele observației sale sociologice, psihologice și morale. Dar romancierul are de creat o lume, un spațiu și o istorie. Epicul nu este simplă transpunere,

ilustrare sau „figurare" a unei foarte atente și nuanțate observații. „Ochiul" romancierului există prin termenii consubstanțiali ai creației. Or, „teza" produce la Al. Simion o dezbatere etică lipsită în parte de suflul narativ necesar pentru ca „teza" să devină pe de-a întregul univers epic autonom. Ce semnifică titlul romanului? „Șansa" privește omul în perpetuă dispută cu derogările de la normele eticii statuate de oameni în societatea noastră. E problema echilibrului interior, descoperit prin verificarea demersului uman în contextul social, e problema posibilei erori și deci a riscului de a pierde „șansa", adică deplina realizare socială și spirituală. Dar „șansa" poate însemna inepuizabila calitate a ființei de a se reabilita și de a găsi resurse obiective și subiective pentru o redescoperire a esenței umane. Speranță și sens, „șansa" este, cum spuneam înainte, dreptul și posibilitatea afirmării omului în raporturile lui cu ceilalți și cu propria sa existență conștientă. „Teza" romanului și deschiderile ei în plan etic nu ar putea susține structura romanului ca istorie narativă. În consecință, romancierul construiește un dublu conflict epic întemeiat pe relația dintre două generații; părinții (Manole Praida) și copiii (Horia Praida, Viviana Praida, Sive, Adriana etc.) se confruntă în roman, dînd partea cea mai rezistentă a cărții. Interesează mai ales destinul zbuciumat și agitat al lui Horia Praida, ființă minată de instabilitate, în căutarea frenetică a unui adevăr verificat și opus polemic eventualelor erori ale „părinților". Experiențele sentimentale, labilitatea atitudinilor, căderile și neliniștile, revolta și insatisfacțiile alcătuiesc un personaj desenat cu siguranță. Avem însă să regretăm că celelalte personaje rezistă parțial la o analiză mai apropiată și impresia ar fi că semnul uman (moral, psihologic, social) este mai puțin convingător, deși umanitatea reprezentată interesează în mod cert sub specia unei nuanțate analize sociologice (Adriana, Sive, „bătrînii" Manole Praida, Bîrjega). Sentimentul de insatisfacție parțială vine din elementul aflat de romancier pentru a declanșa reacțiile personajelor. Cu ani în urmă, la uzina unde lucrase mult mai tînărul Manole Praida, un accident pune în discuție culpabilitatea unui muncitor, Pavel Iordache. Considerat vinovat, în ciuda unor foarte nesigure probe, muncitorul rămîne singur, părăsit de ceilalți. E motivul acuzelor lui Horia Praida și al frămîntărilor tatălui său. Culpabili-

tatea și consecințele unor acuze, bănuiala unor acte nedrepte și nevoia de a disculpa în numele adevărului și al principiilor morale care prezidează raporturile dintre oameni sunt temele reale ale cărții și pe fondul lor, aspectul cel mai exact argumentat epic: dialogul generațiilor. E vorba de relațiile dintre două momente ale istoriei contemporane și de toate datele acestor etape: mentalități, criterii de evaluare etică, trăirea sentimentelor, mărturiile existențiale ale celor două vîrste. Ce oameni se formează și sub ce impulsuri își trăiesc viața? Ce valori și ce nonvalori generează istoria de azi? Temele devin motive epice reale. Și nu eram departe de „șansa" de a anunța, dincolo de „teză", un roman întreg.

mircea horia simionescu

1

O gramatică a parodiei

Mircea Horia Simionescu produce în *Nesfîrșitele primejdii* (Editura Eminescu, 1978) un roman-parodie, dezvoltînd componentele unei gramatici alcătuite din subtila îmbinare a parodiei cu jocul fantazist al convențiilor exersate nu fără delicii în *Dicționarul onomastic*, în *Bibliografia generală* și (complementar) în *Jumătate plus unu*, operele aceluiași „Ingenios bine temperat". „Romanul" este un text masiv și compus cu inteligență, incitînd prin ipotezele parodiei, prin mecanica treptat deconspirată a unei formule totdeauna generate de resursele imaginative și de fantezie ale unui prozator lucid, poate incapabil să se „obiectiveze" pentru a crea narațiuni propriu-zise. Realul acceptă, într-o creație precum aceasta, transgresări multiple, recunoscînd spațiului imaginat dreptul de a reconverti experiența de viață într-un sistem riguros articulat de convenții dirijate de agenții consacrați ai parodiei. În relația dintre semnificațiile generale ale textului și semnificanții epici (ai narațiunii, personajelor, construcției epice, modelelor narative etc.), parodianții izbutesc să creeze un sistem de ipoteze, de *planuri ale simulării unor modele*. Potrivit acestui principiu simulator,

modele narative ușor de recunoscut se prefac în simple soluții pentru viziunea parodică generală, provocată de un fantazist (același „ingenios" autor de „nuvele" parodice inserate — ca argument — în „Dicționare", în „„Bibliografie" sau în prozele din *După 1900, pe la amiază),* de data aceasta decis să demonteze și să demonstreze tehnici narative pentru a le *re-elabora* (mecanism propriu parodiei), mimînd seriozitatea sau gravitatea și declanșînd astfel mișcarea unui spectacol: jocul epic al lui Mircea Horia Simionescu reiterează soluții, arătînd, însă, că efectele parodiei sunt infinit mai numeroase decît cele puse în lumină în textele pomenite înainte.

Scriitorul alege în *Nesfîrșitele primejdii* (ale erosului? ale infernului sonor, ce ia locul „primejdiilor seculare"? sau ale narațiunii, concepute ca modalitate de exprimare?) o altă ipoteză descinsă din impulsuri înrudite cu cele care au dus la formulele parodice din „Dicționare" și din „Bibliografie": este tentația de a construi, prin conjugarea unor „modele" narative, un „roman" sau, mai exact, de a *re-face* mecanismul *romanului în roman.* Așadar, demonul fantaziei ispitește pentru a produce — prin simulare — un tip de operă romanescă deliberat controlată de privirea romancierului interesat de mecanismul planurilor duble, paralele, de efectele dublului și de posibilitatea de a controla cele două planuri, nu fără ironie adesea, nu fără o ușoară notă autoparodiantă. În *Paludes,* André Gide trata tema scriitorului, care elaborează un roman despre un personaj (Tityre), în accente evident ironice și, indirect, parodice iar Miguel de Unamuno scrie *Niebla* tot prin derogări de la formula gravă, prin abolirea unor restricții sau a unor criterii recunoscute în poetica generală a romanului sau a nuvelei. Altfel spus, romanul lui Mircea Horia Simionescu este tratarea, în spiritul parodiei și pe fondul unei fantazii fugoase, sub semnul unui dar autentic al creării imaginarului (relația dintre real/imaginar sau dintre verosimil/neverosimil), a *temei romanului în roman sau chiar a romanului despre roman.* Într-o atare formulă, invenția epică și acceptarea convențiilor, care protejează imaginarele construcții ale fanteziei scriitorului, sunt termeni inseparabili: „Nu vreau să mă judeci greșit [notează dublul personaj George Pelimon], dar, cum sînt un ins inventiv, tare mă tem ca nu care cumva să interpolez în șirul amintirilor de demult cine știe ce întîmplare

de mai apoi, poate de nicicînd, inventată. Minunata alcătuire s-ar degrada iremediabil". Între timpul trecut și un timp ce ar anticipa, în virtutea libertăților pe care și le arogă imaginația atît de deschisă invenției epice, scriitorul șoptește personajului său, virtual... romancier și autor al tuturor ipotezelor trăite ca „personaj" metamorfozat după cerințele convenției epice, determinîndu-l să pregătească — nu fără un zîmbet condescendent, de tacită înțelegere și de conspirație amicală — filele viitorului roman. El va experimenta (parodianții epici) variante posibile pentru diverse tipuri de narațiune (romanul de dragoste, romanul-cronică, romanul-reportaj, romanul unui destin etc., etc.). Interpolate pe baza unui mecanism al inserțiilor regizate, păstrînd efectele dedublării și ale dublului (echivocul, nedeterminarea, convenția etc.), ale confundării celor două personalități (identități în romanul ce se creează), elementele romanului sunt sugerate și propuse ca un joc al imaginarului și al recunoașterii convențiilor: „Mi-am zis, amuzîndu-mă mereu, că s-ar putea transcrie și înseila informațiile și relatările privitoare la George Pelimon, cel răposat, și la cel rămas încă în viață... *Ar rezulta un roman interesant...*" (s.n.).

Cu această însemnare inclusă în discursul pregătitor al romanului, trecem spre regruparea datelor din care se desprinde *poetica romanului în roman*, sau, dacă ar fi să acceptăm parodicul în calitate de invariant determinant al construcțiilor epice ale lui Mircea Horia Simionescu, ar fi de înregistrat sistemul elementelor componente ale poeticii unui pseudo-roman sau ale decantării mecanismului acestui gen de roman, mecanism smuls prin dezvăluirea procesului. Ludicul și artificiul devin agenți ai parodiei, livrescul apare firesc în acest context iar viziunea scriitorului este aceea a romancierului lucid ce controlează mișcarea convențiilor despre roman. („Sindromul de interpretare"). Se instalează astfel în text un plan metatextual de natură să explice raporturi precum: real/imaginar; real/dublu; real/artificial (în sens strict artistic), căci artificiul și referințele livrești „seamănă destul de bine cu adevărul...", fiindcă „nu există invenție gratuită..."; ar fi de văzut într-o operațiune de acest fel unde se plasează parodia provocată de constatarea că „însăși istoria circulă pe două benzi" și că, prin urmare, e de discutat asupra ipotezei celor două planuri parodic cenzurate și dirijate de un interpret precum „Ingeniosul" lui Mir-

cea Horia Simionescu. Planurile metatextuale sunt, în realitate, serii de referințe, succesiunea unor elemente epice din care se elaborează un roman-experiență sau acest roman-ipoteze. E poetica propriu-zisă a romanului și e de acceptat ideea că Mircea Horia Simionescu ne permite să o deducem chiar dacă zîmbetul scriitorului însoțește discursul... Să mai adăugăm un element important, cred, pentru o atare inițiativă epică: în substanța romanului parodia nu exclude o posibilă supraviețuire a planului narativ propriu-zis, alcătuit din evenimente, personaje și legături în ordinea semnificațiilor și raporturilor umane. Jocul ipotezelor și al efectelor parodiante coexistă cu o versiune de roman scris de un scriitor ironic, un fantazist sceptic dar nu dezabuzat, credincios creației și darului său fundamental: revelarea raporturilor interumane. În *Omul fără însușiri*, Robert Musil controlează, nu fără accentuate aluzii parodice, etapele discursului consacrat lui Ulrich, momentului convențional din timpul inițial al romanului său („era o frumoasă zi de august 1913"), timp alterat parodic de falsul buletin meteorologic etc. Timpul persoanei a treia, aparent impersonal, are în cele din urmă desfășurarea unui comentariu ironic, situat deasupra evenimentelor directe, imediate, iar faptul că scriitorul postulează relația dintre real și posibil („Dacă există un sens al realului, trebuie să fie și unul al posibilului") ne îndreptățește să vedem și în demersul lui Mircea Horia Simionescu un experiment similar. E drept că în atitudinea comentatorului lui Musil domină ironia acidă și categorică, gustul pentru destrămarea oricăror iluzii (vezi cap. 8 al primului volum: despre Imperiul austro-ungar). Altfel procedînd, Lawrence Durrell experimentează romanul polifonic (Henry Miller vorbea despre un veritabil „poem simfonic" compus din cele patru romane ale Alexandriei, orașul—personaj al ciclului, al cuartetului epic: *Justine, Balthazar, Mountolive* și *Clea*. Durrell vorbea despre „universul heraldic" al unei tetralogii, în care Timpul este abolit în favoarea unei *existențe spațiale* (vezi *Corespondența particulară* Lawrence Durrell—Henry Miller, Paris, 1963, 1974), pentru ca mai tîrziu în plin proces de elaborare a ciclului să revină la „a patra dimensiune", Timpul. Cele patru romane, de factură diferită, nu fac altceva decît să reia discursul inițial, reinterpretînd și revelînd alte alternative. Naratorul, Darley, produce acel *continuum* de cuvinte, inaugurat prin viziunea primă asupra Alexandriei

și asupra lui Justine, Nessim, Melissa, Balthazar, Pombal, Pursewarden; legile interne ale narațiunii dictează reluarea și refacerea planurilor prime în volumele următoare. Într-o *Notă* la volumul *Balthazar*, autorul tetralogiei produce un sistem de tablouri în mișcare, recreate și reordonate în virtutea unei perspective „științifice"; „... am încercat să realizez — scrie Durrell — un roman cu patru etaje a cărui formă se sprijină pe principiul relativității", și unde Spațiul domină în proporții absolute asupra Timpului.

În romanul lui Mircea Horia Simionescu, spațiul și timpul se condiționează reciproc pentru a menține echilibrul necesar în cadrul unei poetici circumscrise în spațiul romanului în roman, condus abil de scriitorul care acționează parodic asupra discursurilor văzute ca ipoteze doar pentru diverse variante romanești. Un astfel de roman „dirijat" de un comentator-narator este *Modelul* al lui Siegfried Lenz, carte scrisă în prezența cititorului chemat să participe la ordonarea și gruparea planurilor unei narațiuni despre Germania de azi, pretextul romanului fiind elaborarea unei cărți de lectură despre Germania. (Autorii, trei profesori: Valentin Pundt, Rita Süssfeldt și Janpeter Heller prezintă posibile texte-model, cu personaje-model, ca, ulterior, să caute în biografia unui savant, Lucy Beerbaum, momentele cele mai sugestive). Textul dobîndește semnificația unei cărți ce presupune participarea noastră la alegerea „modelului" și la reelaborarea fragmentului, determinînd în cele din urmă succedarea unor imagini despre Hamburgul de azi și despre o Germanie grav atinsă de agenții sociali ai alienării. Trimițînd la cărți ca acestea, atragem atenția asupra faptului că *Nesfîrșitele primejdii* nu este doar *jocul parodic al formulei* și al mecanismului parodiei, ci un roman-meditație. Disimulate, paginile despre roman sunt totodată pagini despre condiția ființei și despre feluritele alcătuiri ale existenței, trecînd prin suita planurilor „improvizate" sau compuse ca... simple ipoteze de lucru.

E în atitudinea și în gestul romancierului un mod de a simula și de a atrage atenția asupra romanului, operă a unui vast și aparent dezordonat spectacol al vieții. Exercițiul la care asistăm se desface în cîteva planuri, echivalabile cu „modelele" unor romane: de dragoste („Are să explice el lucrurile în romanul de dragoste pe care curînd îl va începe..."), un roman al anchetei (procesul căpitanu-

lui Pelimon, tatăl „scriitorului“), un roman-cronică (evenimentele ce au urmat lui 23 August 1944), un roman al observației sociale etc. Proiectele se interferează ca planuri posibile și ca lumi imaginare, întrerupte, contrapunctic, de reflecții ironice sau paradoxale, în sens călinescian, despre roman. Poetica romanului se constituie treptat: evenimentul epic, natura sa etc. Romanul exersează stratul oniricului, melodramaticul (bătrîna Galetti, „nuvelă“ care se scrie întocmai ca în „Dicționar“), jocul cunoscut al autoportretului vag disimulat (în casa Predoleanu e prezentă și „familia“ Simionescu: „El a fost regizor la operă... Se dă drept autorul unui dicționar (...) Simioneasca e cîntăreață de muzică populară, mi se pare la *Hanul lui Manuc*“). Cît de pronunțat e gustul pentru parodie se vede în adoptarea dialogului călinescian, deschis celor mai diverse și adesea fanteziste dezbateri. Despre roman se conversează în timp ce Despina (alternativă domestică a iubitei sale, Helga) șterge praful... Ar rezulta că romanul cere adesea scene tari („Așa cere genul...“), că *Nesfîrșitele primejdii* este proiectat și elaborat pe două planuri convenționale, dispuse prin dezvăluirea și relevarea mecanismului ascuns, mascat, că ficțiunea epică n-are decît izolate întîlniri cu „realitatea“, că romanul refuză reproducerea realului etc. Ideea că romanul este deshumare de fapte petrecute cîndva, este un simplu paradox, așa cum multe observații sunt făcute pentru a deruta în sensul în care jocul este acceptat cu toate capcanele sale. Călinescian este și un alt interlocutor preferat pentru a discuta despre roman: „tanti Henrieta“. Ea răspunde foarte sigură și defel intimidată de întrebarea „Cum se scrie un roman?“ Romanul ca narațiune despre banal, ca modalitate de cunoaștere, ca aglomerare de situații și de fapte, ca operă a senzaționalului etc. presupune observații ce se cer privite și examinate cu circumspecție fiindcă poetica scriitorului se deduce adesea prin opoziție (verismul este refuzat) sau prin exersarea celor mai diverse tipuri de roman sau de compoziții românești, de la formula balzaciană la codul romanului fantazist, oniric, suprarealist (ca stare și altitudine), al romanului bazat pe *suspense*, pe efectele colajului, ale relatării etc. De altminteri, chiar și formula aleasă de Mircea Horia Simionescu este atinsă de efectele parodiei, scriitorul rămînînd credincios discursului său din *Dictionare*, un discurs descins din experiența imaginarului și

scris în maniera prozei parodice. Tentația de a inversa și de a *re-face* prin augmentarea unor elemente un univers cunoscut apare și în *Nesfîrșitele primejdii:* „Apropo: știți că începusem să scriu niște fișe despre oameni și întîmplări, izolate... un fel de dicționar de nume și situații... Instantanee... Acum, cînd unitatea adevărului îmi îngăduie să reconsider construcția întreagă, sînt hotărît să trec la roman... Un roman de cîteva mii de pagini!" Formula aluzivă sau chiar referințele la literatura sa țin de proza ironică, de practica unei literaturi criptice, subtextuale, căreia parodia, ca instrument de denunțare a unui mecanism și de reordonare a lui, îi servește admirabil. De reținut e că în această poetică aluzivă și ironică, în care sunt tratate cu rezervă formulele romanului „captivant", cu *suspense,* scriitorul trădează preferințele sale astfel: „Mai reale decît relațiile sînt înțelesurile pe care le dăm aparențelor". Reflecțiile despre roman, aparent grave și serioase, sunt de fapt subtil minate de un zîmbet ironic, avînd cîștig de cauză ideea de operă-artificiu superior, unde impactul reprezentărilor cu realitatea sau mai exact impactul realului cu fantazia scriitorului produce atari construcții ale inteligenței. Pentru Mircea Horia Simionescu romanul este o „specie a posibilului" așa cum romanul lui Cervantes sau proza lui Rabelais, a lui Swift sau Lewis Caroll vin din același impuls fundamental al creației ce semnifică prin jocul imaginarului, prin recrearea realului într-un spațiu al verosimilului și al adevărului despre om.

Cele mai paradoxale asociații, alternanța visului cu realul, explozia imaginarului, acceptarea, ca ipoteză narativă, a *dublului personajului* (George Pelimon), sunt componentele unei viziuni unitare, grave: „Am gîndit la un lucru foarte grav: destinele oamenilor trăind aceeași epocă, aceleași evenimente, nu se poate să nu-și semene în bună măsură..." De aici alternanțele, voita interferare a identităților, retrăirea unor evenimente în versiuni modificate, acceptarea unor echivocuri („Sînt atîtea coincidențe tulburătoare în lumea asta!") și explorarea surselor acestui gen de roman-parodie. Omniprezența parodiei antrenează elemente aflate anterior în proza scriitorului; ele vin să demistifice sau să abolească anume norme prestabilite, să dizolve prin deriziune (uneori). Demarcația între joc și grav este adesea greu de stabilit și nu demarcațiile sunt importante,

ci acceptarea convenției narative (vezi aluziile la „scîrboasele doamne Precup"; Eliodor Popa, autorul unei ilizibile cărți de povești, „Kleistomania", iar fișele de tipul celor din „Dicționar" sunt numeroase, frecvent citate, și inserția lor ține de amplificarea structurilor parodice: „Lipsa pasiunilor stradale", „nuvelele" schițate, urmărind să producă un simulacru narativ). Simularea este procedeul principal în compoziția acestui *roman al diverselor tipuri de romane*. Realul — în „nuvelele" deliberat inserate — tinde să devină, prin repetate substituiri de formule (roman-cronică, bildungsroman etc.), suprarealist iar oniricul devine perfect verosimil.

Un Janus chemat să comunice despre oameni și apoi despre creație, eroul lui Mircea Horia Simionescu inaugurează o dezbatere despre roman și despre creație. În structura aleatorică, deschisă, mereu pregătită pentru surprize a cărții, construind „modelul" unor romane posibile, Mircea Horia Simionescu a regăsit mai toate modalitățile parodianților săi din *Dicționar* sau din *Bibliografie*, din *Jumătate plus unu* pentru a ne invita la o altă formă de cunoaștere. „Ingeniosul" său, neliniștit observator al formelor în necontenită metamorfozare, transgresînd tiparele consacrate, ne invită să medităm asupra ipotezelor creației.

2

Comunicarea și jocul prozei

La prima impresie, *Învățături pentru Delfin* (1979, Editura Albatros) pare un exercițiu, chiar și superior ca humor și ca mecanism parodic, în prelungirea „Dicționarelor" din seria *Ingeniosului bine temperat*. În realitate, dialogul din ultima carte a lui Mircea Horia Simionescu este un *joc serios*, făcînd parte din literatura, cred, „didactică"; învățăturile năzuiesc să sancționeze prin deriziune, parodie, humor sau prin haz, printr-un limbaj în care raporturile sintacti-

ce se modifică în favoarea unui cîmp semantic surprinzător ca semnificație. „Luat în serios — se explică Mircea Horia Simionescu într-un interviu luat cu mulți ani în urmă —, jocul ne împinge spre realizările pe care le dorim, la care năzuim". Mecanismul nu este identic cu acela al spectacolului verbal oferit de suprarealiștii sau de simpli amatori de calambururi. Scriitorul aglomerează sisteme verbale, unități și serii nenumărate, recunoscute sau nu, de semnificanți frecvent utilizați, modificînd și demonstrînd sensurile în numele unor relații noi în planul comunicării. Altfel spus, apelînd din nou la explicațiile date de Mircea Horia Simionescu în interviul cu Ileana Corbea și Nicolae Florescu (vezi vol. *Biografii posibile*, 1973, Editura Eminescu), avem să subliniem că perspectiva subiectivă, proprie scriitorului, produce serii de informații, în aparență previzibile, dar metamorfozate brusc prin ruperea legăturilor semantice comune, într-un sistem nou, imprevizibil în accepția în care este neașteptat și șocant codul literaturii suprarealiste, al celei „absurde".

Faptul cel mai important rămîne sensul general al prozei, ideea că prin denunțarea formulelor și clișeelor, a tuturor stereotipiilor gîndirii, se pot produce schimbări de mentalitate, se poate zdruncina o optică inferioară. Nu surprinde recunoașterea de către prozator a unui model suprem: G. Călinescu. Plăcerea marelui scriitor de a parodia și de a „juca" diverse roluri (vezi *Bietul Ioanide*, textele dramatice, *Șun* etc.) și de a reinterpreta modele, pentru a le conferi un cod nou sub specia creației și a receptării, e vizibilă în literatura lui Mircea Horia Simionescu. Nu doar *exercițiile* „Ingeniosului" din *Dicționarul onomastic* și din *Bibliografia generală* sunt de raportat la ultima carte. Mult mai înrudite sunt referințele din „romanul" *Nesfîrșitele primejdii* deoarece asistăm la construirea unei poetici parodice, polemice, devastatoare și denunțătoare a poncifelor literare produse de grafomani din cea mai nocivă categorie a acestora, de gustul mediocru și suficient pentru ceea ce scriitorul numește „literatură de gang". Așadar, „îndemnurile" *ad usum Delphini* sunt un mod ironic de a sancționa prin haz, calambur și badinaj, prin joc (parodia), spiritul agresiv al suficienței infiltrate în literatură. Convenția e păstrată în finalul cărții, unde Delfin Protopopescu explică în scris lui

Mircea Horia Simionescu, că „Povestea, desfășurată pe 200 și ceva de pagini, este, evident, produsul unui grafoman" și că „Dacă e un avertisment în aceste pagini, el se desprinde din înfățișarea în negativ a unui clișeu". Și pentru ca invenția să fie completă și pentru ca poetica din *Nesfîrșitele primejdii* (jocul de oglinzi al unui inevitabil narcisism literar, care exprimă aspirația scriitorului de azi de a se explica *în* creație și *prin* ea) să transpară mai precis, în *Învățături pentru Delfin* sunt asociate personajele romanului pomenit mai sus („convocați parcă spre a vă explica, a vă confirma și, desigur, a vă amuza"). Acceptînd jocul convențiilor acestui *fantazist* care este Mircea Horia Simionescu, cititorul va prelua tot ceea ce e folositor pentru a reface imaginea compromisă a unui gen de literatură și mai ales a unui mod subelementar al receptării („ad usum Delphini").

Naratorul, angajat pentru a scrie biografia romanțată a lui Gri Macedoneanu, notează ca într-un jurnal al „creației" reflecții despre scris. Calamburul, plăcerea corespondențelor verbale neașteptate, modificarea raporturilor semantico-logice cunoscute intră în competiție, iar „sfaturile" către Delfin devin un tratat despre parodie și despre mecanismul avuabil al demontării și al reconstruirii unităților parodice și parodiate. *Semnificantul este agentul parodiant,* utilizat ca într-un recurs absolut, fantezist, inepuizabil pe tema scrisului. Se dau rețete pentru scris; se confesează refuzul de a citi („Nu citesc, fiindcă mă tem să nu mă influențeze. Dă o raită prin Sadoveanu, ăla le știe pe toate, mă sfătuia adesea Gri Macedoneanu, pe cînd îi scriam viața, ăla a scris despre Ștefan cel Mare, stilul lui e agreabil, dialogurile să nu mai vorbim..."). Spiritul obtuz, mediocru, prostia în manifestările ei cele mai diverse (mai mult sau mai puțin mascată) se înfățișează pe scena acestui teatru al poncifelor literare puse să joace într-o reprezentație aproape totală. Secvențele sunt compuse după formula urmuziană a corespondențelor și legăturilor care păstrează, în aparența lor, un regim gramatical normal; sensurile sunt altele, fiindcă altele sunt și unitățile semantice generate prin asocierile paradoxale și *i-logice.* Astfel: „Nu pot umple golul istoric cu propriile-mi deducții... Arta e nouăzeci la sută realitate, și doar patruzeci la sută restul". Discuțiile despre literatură păstrează în aparenta lor seriozitate un

aer de badinaj, ce amintește comentariile din *Bibliografia generală*, hazul enorm al informației convertite în edificiu monstruos prin artificiu și prin redundanță de-a dreptul grotescă. Un clovn prezidează acest schimb de opinii despre clasici (opinii devenite de mult clișee ale istoriei literare), despre menirea literaturii („Literatura are menirea să deschidă apetituri..."). Ironia și ridicolul se asociază pentru a compromite definitiv frazele agramate despre literatură, unele preluate direct din editoriale prost scrise, devenite aserțiuni definitive despre artă.

Acest text despre literatură sau „dialogul despre arta scrisului" din *Învățături pentru Delfin* (o poetică inversată prin parodie) își are originile în jocul *Ingeniosului* care construia fișe (informații) despre cărți, rezumîndu-le savant și erudit pînă la un rîs enorm provocat de absurdul și lipsa de logică a discursului critic... Din aceste fișe provin trimiterile la titluri de cărți; tot de aici mimarea naivității și confesarea plagiatului, ca o soluție admisibilă, și tot din aceeași sursă derivă formulele literare: textul în text, inserția fragmentelor epistolare etc. Declarînd: „Dar eu scriu o operă deschisă" (!), naratorul lui Mircea Horia Simionescu afirmă un principiul strict verificabil, și de data aceasta... serios. Formula literară adoptată de autorul *Ingeniosului bine temperat* este aceea a textului deschis modificărilor, regimului mobil al parodiei și al sistemului de semnificanți, atît de sensibii, al măștii parodice. Părintele acestei literaturi oficiate cu plăcerea jocului și cu gravitatea sensului final este, desigur, I. L. Caragiale. În definitiv, de la *Temă și variațiuni* și pînă la repertoriul fantezist și hilar de nume proprii; de la textele parodice ale unei literaturi melodramatice și sămănătoriste *avant la lettre* la capcanele unor finaluri de proze unde textul implică și poetica lui (vezi *Două loturi*); de la inserția textului parodiat al presei la soluții diverse ale disimulării ironice și ale măștii, toate modelele sunt în I.L. Caragiale, iar în arhetipurile acestuia se regăsesc formulele adoptate de autorul însemnărilor pentru Delfin. „Năzdrăvăniile" acestui fantazist se extind spre zonele literaturii și spre formele caricaturale (jucate) ale cenaclurilor (grafomania). Oglinzile sunt un spațiu al măștii (programînd-o pe Galina pentru lecturi, autorul biografiei lui Gri Macedoneanu îl include și pe un oarecare George Pelimon

„cu efemeride dintr-un manuscris al lui, Ingeniosul bine admonestat...“). Trimiterile la personajele romanului *Nesfîrşitele primejdii* (Helga, George Pelimon) sunt, indirect, un mod de a face confesiuni pentru că Mircea Horia Simionescu are să cultive în proza sa parodia, masca, deriziunea, hazul, burlescul, calamburul pentru a se confesa în calitate de incurabil sentimental, de fantazist, pentru care lectura devine motiv al cărţilor iar informaţia lor un întreg sistem de referenţi (textul inserat în text producînd ceea ce ar fi la I.L. Caragiale „variaţiunile“ la diverse texte minate de formula devastatoare şi amplificatoare a parodiei). Pînă la urmă, e de văzut şi în acest text al lui Mircea Horia Simionescu o lectură parodică a unor texte deconspirate, scrise „cu viteze balzaciene“ în ipostaza de „cronicar anonim“.

Avînd ştiinţa „harologiei“, Naratorul lui Mircea Horia Simionescu inventează în sfera Logosului iar fragmentele verbale, decupate şi remontate, sunt de un humor adesea enorm, frapînd prin surpriza corespondenţelor, prin ruptu-rile produse la nivelul raporturilor semantice şi la acela al legăturilor logice. Din familia lui Raymond Queneau, Mircea Horia Simionescu şarjează, separă, descompune, denunţă automatisme ale gîndirii (vezi lista de titluri de la „poşta redacţiei“ şi repertoriul pentru un vocabular critic!...), iar zeflemeaua picarescă este haz, glumă savuroasă. Lumea lui Mircea Horia Simionescu e în atari pagini un spectacol al Cuvîntului antrenat într-un joc al corespondenţelor, urmînd unor poli magnetici proprii acestui mecanism al parafrazei parodice („maşinile se despart de trecutul lor rîzînd“ etc.). Reordonarea e totdeauna făcută cu plăcere, cu o voluptate indirect recunoscută, proprie spiritului ironic, devorator şi, pînă la urmă, necruţător cu prostia şi cu mediocritatea.

Căci *Învăţături pentru Delfin*, reluînd motivele romanului şi seducţia pentru reinventarea fantazistă a unei poetici a prozei (textul în text şi spectacolul elaborării textelor), coasociind jocul deschis de *Ingeniosul...* incitat de Cuvînt şi de inventivitatea informaţiei ce se comunică prin coduri diferite, este o carte despre reflecţiile noastre de fiecare zi consacrate literaturii şi celor intraţi în contact cu literatura. Sunt „Învăţături“ pentru uzul cititorului dispus să accepte convenţia şi jocul serios al scrisului lui Mircea Horia Simionescu.

1

Simbolurile epice

Pasărea și umbra, „romanul" apărut la Editura Eminescu, continuă nu numai formula narativă ci și motivele generale din *Țara îndepărtată*, narațiune unde Sorin Titel se înfățișează în ipostaza — fundamentală pentru orice prozator — a povestitorului, deținător al unei memorii vaste și, deci, al unei lumi configurate ca spațiu și timp, ca destine și aspirație la confesiune. Superioară ca organizare și ca derulare a narațiunilor, avînd un ritm și o intensitate accentuate ale scenariului epic, ultima carte de proze este o alternare de povestiri, adică de planuri construite prin intervenția unor povestitori dirijați din umbră de *Naratorul* ce dă cărții o tensiune realistă pregnantă. Universul din cartea apărută în 1974, personajele și o anume atmosferă se regăsesc și acum, Naratorul (Andrei) este — în aparență — un *martor* admis de mișcarea evenimentelor, le aparține și el face ca straturile de *amintiri* (confesiuni stimulate de anumite circumstanțe sau de întîlnirea protagoniștilor) să se întîlnească, să succeadă, să fie întrerupte, intercalate sau, pur și simplu, suprapuse în maniera *flash-back-ului* cinematografic.

Cartea începe, de altminteri, printr-o povestire a Bătrînei, povestire ascultată de Andrei *(Naratorul-martor);* ea este ulterior întreruptă sau i se anexează prin multiple și neașteptate conexiuni alte suite epice care nu sunt altceva decît istorii ale vieții și aduceri-aminte ale oamenilor. Dacă prima parte din *Pasărea și umbra* își păstrează substanța narativă directă, patetică și de un *realism autentic*, celelalte două părți sunt, din cînd în cînd, amenințate de primejdia artificiului și a plăcerii de a construi fără egală acoperire în densitatea evenimentelor și a faptelor. Modificînd registrul relatării (amintirile doctorului Tisu, drumurile lui și întîlnirile surprinzătoare — unele învecinate cu grotescul prin figurile de ceară evocate, destinul unei ființe destrămate, învinse, avînd ceva din eroii sadovenieni care trăiesc drama ratării și a înfrîngerii), Sorin Titel este un construc-

tor abil și lucid. Reține, de altfel, inserarea unei poetici explicite, semn al „distanțării" unui Narator care regizează, controlează și expune în cadrul unei viziuni detașate, lucide și riguroase totodată: „Nimic nu scapă memoriei sale. El e pregătit să intervină, să adauge acele amănunte ce fac sarea și piperul oricărei istorisiri. 'Eu știu, spune el, fiecare detaliu cu ajutorul căruia pot reînvia acea dimineață unică și de nerepetat...' Căci *autorul* există în carte, deconspirat, numit și pus să includă, ca într-o paranteză reflexivă (poetica prozei), un text explicativ, nu fără ostentația pretinsă de *procedeul distanțării:* autorul „...nu și-a înstrăinat, prin uitare, nici un amănunt din lumea pe care singur și-a creat-o!... Orice repovestire, însă, după ani și ani, este pe jumătate reală, pe jumătate inventată de cel ce își reamintește". O perfectă acordare a planurilor regizate de Narator produce euforia aducerii-aminte, exaltarea celui care creează retrăind și transfigurînd lumea („Bucuria de a ști totul, de a fi stăpînul tuturor întîmplărilor și amănuntelor din care lumea, încetul cu încetul, pe nesimțite, începe să prindă chip, să se nască și mai ales să se pună în mișcare...") Ce s-ar putea adăuga la aceste pasaje provenind parcă de la un teoretician al prozei? Sorin Titel a procedat astfel pentru a disocia termenii narațiunii de planurile epice propriu-zise, planuri dominate de *realismul povestirii,* una dintre alternativele suplei transfigurări a realului și reprezentări care semnifică și comunică esența realității, dinamica ei. În cadrul acestui realism al povestirii, relația dintre real și imaginar permite o mai mare desprindere de detalii în favoarea unor structuri generatoare de elemente fictive, de stări mai puțin cenzurate de circumstanțe imediate. Același narator dispus să dialogheze cu cititorul se confesează în spiritul poeticii textului: „Cine să mai confrunte cele povestite cu cele întîmplate în realitate? Unde să mai găsești pe acei «martori oculari», gata să strige în gura mare că lucrurile nu s-au petrecut așa" (...) „Martori, atîți cîți au fost, cu excepția acestei bătrîne — care și ea, povestind, vede chipurile ca prin ceață — nu mai există de multă vreme. Iată de ce autorul simte nevoia să inventeze, să adauge noi amănunte, fără să le mai poată distinge cu timpul pe cele adevărate de cele născocite, pe cele reale de cele care nu sînt decît produsul imaginației sale..."

Într-o atare situare a planurilor narative, Autorul devine un lucid constructor și ordonator de planuri, dirijînd, re-făcînd, creînd, punînd în mișcare direct, „la lumină", personaje, scene, decor și recuzită, în ipostază de REGIZOR—NARATOR. Un exercițiu se conturează și ne întrebăm dacă planurile povestirilor, grave și răscolitoare adesea, aveau nevoie de aceste interludii ale „distanțării"? Sau poate e soluția adoptată de martorul gata să trăiască din nou emoția lucrurilor văzute și trăite și, ca atare, tentat să-și ascundă prin efortul reflexivității sentimentele? Imaginînd, invitînd să-l însoțim în rememorările sale, reconstituind după rețeta dezvăluită, Naratorul e, pare-se, cucerit de soluție și recurge la *parodie* reinventînd istorisiri sentimentale, situații anacronice, clișee ale prozei romanțioase, edulcorate și fade de mai de mult.

În partea întîi, mai cu seamă, narațiunea este atotputernică și domină prin formulele ei consacrate, introducînd evocări, personaje și o lume bîntuită de drame, trăind viața, încercînd semnele morții și alcătuind, astfel, substanța simbolurilor cărții: pasărea și umbra (zborul vieții și aripa morții). Cartea începe cu cea mai simplă și mai directă formulă narativă: „Să-ți povestesc cum s-a întîmplat..." pentru a continua în cadrul dialogului Naratorului (Andrei) cu Bătrîna, semnificînd treptele vîrstelor și ale amintirilor; ca și în *Țara îndepărtată*, fiorul vechilor istorisiri ascultate (Eva Nada) se infiltrează, adăugînd noi, succesive istorii narative. Orice nouă intrare în spațiul epic înseamnă includerea unui nou povestitor ca într-o suită decameronică. Ca într-un mare spectacol ce se numește viață, istoriile destăinuite evocă și recompun o unitate fragmentară dispusă într-un timp vast, de-a lungul unei vieți. Mai ales Bătrîna, Andrei și, apoi, doctorul Tisu se întîlnesc în suita istorisirilor, creînd și intervalele necesare pentru celelalte „intrări în scenă". Ca într-un vast carusel, destine, figuri, scene se întrețes, se amestecă, dînd acea necesară impresie de viață proprie unei creații realiste care nu refuză marile simboluri. Ne amintim de Mihail Sadoveanu (doctorul Tisu, șeful de gară, femeile din tren etc.), de Cehov sau de Ion Agârbiceanu atunci cînd parcurgem paginile de povestiri-confesiune ale cîtorva dintre protagoniști.

Sunt și povestiri unde *poezia* (prezentă în prozele lui Sorin Titel, scriitor cucerit de *semnele prozei poetice)* se

deschide în ciudate istorii ca în amintirea despre căutarea curcubeului (un personaj faulknerian e de reținut), pentru ca alteori să întîlnim accente de povestiri parodice în sensul că ele fac să transpară clișee, automatisme și mentalități ridicole prin natura și finalitatea lor. O concordanță deplină se stabilește între povestire și narator iar rezultatul acestui acord este retrăirea intensă prin privire, prin recompunerea atmosferei și prin explozia senzorialului, a lumii evocate de scriitor. Aromele cîmpului și ale florilor, culorile, obiectele care înconjoară într-un microcosm personajele, figurile (orășelul, siluetele ciudate ale tîrgului etc.) subliniază puterea rememorării. Sorin Titel operează, spuneam, cu un număr de simboluri; inaugurate prin titlul cărții (pasărea — umbra), ele sînt continuate prin altele, caracteristice unei proze riguros organizate. E, mai întîi, *drumul,* semn al desfășurării vieții și al spectacolului ei, mijloc de introducere a unor destine ce se succed astfel într-un itinerar (drumul spre spital cu Ion; reîntoarcerea cu trenul și întîlnirea cu cîteva ființe, drumurile doctorului, călătoria cu autobuzul spre spital etc.). Dar simbolurile generale ale cărții sunt înscrise semnificativ: *viața,* vîrstele, treptele vieții, suferințele și veghea; *moartea,* însemnînd timpul și uzura, demnitatea existenței și întrebarea, indirect pusă de prozator: cum îți trăiești existența?

Naratorul privește retrăind, ascultă și readuce în planurile narațiunii semnele vieții, pasărea ce se ridică în zbor ca semn al duratei și al forței ființei. E una dintre semnificațiile prozei lui Sorin Titel, creație scrisă cu inteligență și firesc, dar din cînd în cînd stînjenită de ostentația compoziției și a exercițiului supraexpus.

2

Timpul ca motiv al povestirii

Clipa cea repede continuă un model inaugurat în *Țara îndepărtată* și dezvoltat sub specia narativității în *Pasărea și umbra,* proză obsedată de amintiri și dominată de pre-

zența unui narator-martor (Andrei), care polarizează, organizează și combină etapele unui discurs executat cu finețe, mai ales în paginile ce țin de experiența prozei poetice. *Clipa cea repede*, (Editura Cartea Românească, 1979) realizează cred, dimensiunile cele mai exacte, fiind de fapt sinteza soluțiilor adoptate în textele anterioare. Cu mult mai pronunțate sunt acum înclinațiile prozatorului spre povestire, spre utilizarea codului narațiunii în serviciul motivului fundamental al cărții (și al ciclului): timpul, inexorabila și fluida trecere a vîrstelor, oprită numai de amintiri și de semnele aducerilor-aminte. Acestea din urmă aparțin, pe de o parte, poeticii consacrate a povestirii (evenimentul re-trăit și refăcut prin narator, dar mai cu seamă prin „naratorul" cu funcții de actant, mijlocind un lanț neîntrerupt de legături și de referințe în spațiul narațiunii) iar, pe de altă parte, modelului analitic proustian. *În căutarea unui timp al amintirilor*, a unei lumi cu siluete de odinioară, proza lui Sorin Titel devine, în mod cu totul remarcabil, *saga* unei colectivități descinse din tradițiile Transilvaniei (includem teritoriul bănățean recreat), din memoria, etosul, legendele și miturile (țărănești în marea lor majoritate) ale acestei comunități sociale și spirituale.

Povestirea prezidează, ordonează și introduce întregul sistem de amintiri, personaje, fapte și semnificații iar unitățile sintagmatice ale narațiunii funcționează ca factori principali ai acestui cîntec al amintirilor captate în povestiri. Elogiul povestirii care protejează fluxul memoriei este făcut prin personajele investite cu rolul de naratori (domnișoara Ana — Nușca) și dus pînă la starea-limită a trăirii ecourilor istorisirilor: „— Nu mai povestiți, spuse Nușca. E prea frumos. Nici nu mai pot să ascult". Și în virtutea codului acestei structuri literare, ce beneficiază de o compoziție cu invarianți riguros determinați, ceremonialul povestirii se desfășoară, asociind în spațiul unor multiple conotații raporturile tragediei antice, ale eposului faulknerian, ale grotescului și tragicomicului din măștile lui Federico Fellini. Suita de istorii a „Bătrînilor", cu reveniri la anii tinereții, la miturile satului, îndemnînd cititorul să revadă pagini memorabile din Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu sau Pavel Dan; elaborarea unui rol (Văruțu), narator și referent etc., realizează un registru narativ cu prezența primului enunț, cu decodificarea ascultătorului, cu un text

care creează spațiul și timpul. Sunt astfel de precizări: „Omul povestește și cel ce îl ascultă, dacă vrea, crede, dacă nu, nu...“ iar legăturile durabile ale amintirii compun și ele un spațiu unde numai povestirea impune pauze, tăceri, evenimente („Mama s-a oprit din lucru și mi s-a părut că-i văd cum se uită unul la celălalt, prin întuneric“). Cum e și firesc, în retorica acestui tip de discurs motivele recurg la reprezentările visului; faptul se explică prin aceea că oniricul prelungește intensitatea și sugestivitatea reprezentărilor, dîndu-le o dimensiune nouă în raport cu realul („Așa arăta de parcă ar fi fost adevărate. Nu-i totuna oare? / — Nu cred că-i totuna, spune Nușca, Nu-i nimic, povestiți, povestiți mai departe!“). În absența dichotomiei aparență/realitate, hotarele povestirii obțin un cert ascendent, încărcînd aducerile-aminte de mituri ale satului, ale copilăriei și adolescenței, ale visului de fericire a omului.

Sensul și rațiunea acestor povestiri — și recunoaștem fără ezitări mecanismele verificate ale narațiunii sau ale suitei de istorisiri de tip decameronic (să nu uităm că avem de-a face cu o *saga* a unei colectivități care-și reprezintă istoria, miturile și normele etice fundamentale) — sunt intim legate de motivele acestei cărți despre timp, despre căutarea lui și despre lumi ce-au fost și sunt retrăite pentru a confrunta mai dramatic legile care guvernează viața oamenilor. Povestirea, naratorul (comportamentul său nu rămîne același, cum vom vedea), virtualul narator, în măsură să refacă planurile și semnificațiile textului/mesajului (naratorul), sunt incluși într-un lanț ce permite succesiunea, întreruperea și reluarea cursului povestirilor („Să-ți povestesc eu acuma, dacă nu te grăbești prea tare, și ai timp să asculți, cum a fost cînd s-au găsit unul cu altul, ea și cu taică-tu“). Cursul prelungit al narațiunilor Bătrînilor, unde recuperarea timpului (tinerețea) produce o elegie de o tulburătoare frumusețe virilă; plăcerea, voluptatea rostirii și răspunsul la reacțiile generate de mesajul întîmplărilor se regăsesc mai apoi sub auspiciile *cuvintelor*. În text, ele sunt agenții comunicării iar fluxul rememorărilor este adesea decis de natura cuvîntului și de obiectul (în serviciul memoriei) care declanșează amintirea, valurile sinuoase ale acesteia (salba domnișoarei Ana și poezia vîrstei; fotografia privită cu nostalgie etc.). Formula este fără îndoială proustiană și în romanul lui Sorin Titel există un narator

situat în afara vocilor celorlalte personaje (ca o voce din *off*), păstrîndu-şi, şi prin detaşare analitică, autonomia, distanţa în timp şi perspectivă. Leit-motivul timpului şi al semnelor generoase ale amintirii este comentat de acest „narator": „prăjitura îndeplinea acum, la mai bine de jumătate de veac de cînd ea a fost consumată, un rol asemănător cu cel al celebrei madlene a lui Proust".

Actanţii sunt numeroşi (vezi V.I. Propp) şi ei sunt invocaţi pentru a edifica sistemul general de povestiri care realizează reţeaua de amintiri („clipa cea repede"). Unul dintre agenţii acestor naraţiuni este domnişoara Ana. Prin ea şi în relaţie cu ea se găsesc numeroşi alţi „interpreţi" (Nuşca, Mama). Prologul romanului, amintind structura tragediei antice prin părţile următoare consacrate destinelor şi evoluţiei acestora, este dominat de vocea Anei, revenind în suita de „biografii" din carte ca personaj introdus direct, ca narator implicat în evenimente. Elemente distinctive sunt de reţinut în celelalte capitole şi ele impun un alt tip de discurs sau alte componente în gramatica anume a textului (cap. *Desideriu* recurge la comunicarea la persoana a doua). În cadrul altora, naraţiunea se ramifică în cîteva „novella" care întrec simplul pitoresc sau plăcerea anecdotei (istoria celor trei preoţi). De altminteri, relaţiile, multiplicate prin legăturile dintre naratori (Ana — Nuşca — Mama — Maria lui Goronuţ — Bătrînii — Văruţu — directorul — Letiţia — Veturia — Desideriu — Unchiul Rubin — mătuşa Valeria — „Moşu" etc.), sunt semnificative pentru proprietăţile acestei naraţiuni care rezultă din sistemul general al vocilor chemate să depună într-un recurs general la timp. Începînd cu capitolul *Grădina*, naratorul din afară comentează, amendînd sau ratificînd, călăuzind cititorul: „Să ne întoarcem, însă, la schimbările care au survenit de-a lungul anilor". Cu atît mai mult surprinde la Sorin Titel, el însuşi un excelent comentator al prozei, abdicarea în faţa unor elemente recoltate din lexicul bănăţean, evident neinspirat introduse, distonînd cu tonul general al acestei cărţi (cracăr, cuină, pricoviţă, ledăr etc.).

Fiind mai mult decît recompunerea unei istorii (evocare şi rememorare elegiacă a unui teritoriu), *Clipa cea repede* este cartea unor existenţe precum Ana, bovarica şi imprevizibila Ana, plecată în lume cu Gheran, nefericitul înghiţitor de săbii şi acrobat pe sîrmă, directorul, Deside-

riu. Lumea se constituie din totalitatea semnelor evocatoare iar Familia este ea însăşi un sistem de referenţi pentru înţelegerea existenţelor, aidoma Grădinii, Casei, componente ale istoriei şi mitologiei, ale tradiţiilor, ale atmosferei din care se degajă parfumul unei lumi de odinioară... Impresia e de derulare a unor vechi stampe colorate, păstrînd siluete desuete, nostalgia unei lumi, defel idilice, ci a uneia care se insinuează din multitudinea de semne-obiect sau semne-existenţe. *Cîntecul de lebădă al unei lumi paşnice*, anacronice, se intonează în acest roman al amintirii, al clipei fluide asupra căreia se revine prin intermediul amintirii. Şi lectura cărţii, una dintre cele mai bune, fără îndoială, pentru cariera de prozator a lui Sorin Titel, recomandă înrudiri pe linia prozei realiste transilvănene (Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu, Pavel Dan), ca şi pe aceea a povestirii sadoveniene. Aspirînd la cunoaşterea lumii şi la a gusta din toate roadele vieţii („Vreau şi eu să văd ce gust are lumea asta..."), elogind viaţa prin semnele ei cele mai neînsemnate, *Clipa cea repede* poartă însemnele unei opere care reface istoria şi, prin urmare, miturile unei comunităţi spirituale. Familia, şi amintirea intens difuzată a acesteia; poveştile bătrînilor păstrînd în fabulosul lor vechi tîlcuri; ceremonialul savant al vieţii oamenilor; principiile etice care prezidează destinul (Moira şi inextricabilul tragic); Casa şi umbrele ei; panopticum-ul uman ieşit parcă din imaginaţia colorată şi fantastică a lui Fellini; amestecul de tragic, comic, grotesc şi funambulesc etc. dau romanului dimensiunea epică necesară pentru a aspira la a deveni istorie a unor existenţe şi pentru a face din *Timp* un termen consubstanţial al acestor reprezentări constituite în instanţă a memoriei. Capitolul „Domnul director" începe cu următoarea reflecţie a naratorului (personaj): „Vremurile de demult au fost aproape uitate şi iată că după mai bine de jumătate de veac, ele reînvie cu o asemenea forţă de parcă anii care s-au scurs de atunci nici n-au existat cu adevărat. Dar cît adevăr se află, oare, în toate aceste amintiri smulse necruţătorului timp?" *În căutarea timpului pierdut în amintiri* se află un demers superior: descoperirea sensului (adevărului) pe care trecutul îl poate transmite sub specia comunicării epice şi iată semnificaţia supremă a acestei reîntoarceri în trecut în ciclul narativ al lui Sorin Titel. Lumea este obiectul acestor reîntoarceri iar enunţurile amintirii (suita

de povestiri) sunt semnele totale ale unei realități recreate. Au fost vremuri ale tinereții, ale vîrstelor și ale morții, au fost umbre și amintiri. Ele au alcătuit sîmburele vieții și al lumii. În filele de album ale cărții, în stampele care evocă „bucolice" imagini ale tinereții (iarmarocul, luminile dimineților, măștile hilare sau grotești ale adolescenței) sunt adunate bătăile de inimă ale celor care au rostit cîndva un „A fost odată". El e mesajul clipei, al timpului intrat în ireversibila sa trecere, care e viața transpusă în reprezentările unui text epic de indiscutabilă valoare.

3

Un discurs patetic

Ultimul roman al lui Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău* (Editura Cartea Românească, 1983) continuă un ciclu epic unitar prin recunoașterea unui teritoriu moral și social (universul rural domină și guvernează destinele, construiește modele etice și o „filisofie" ratificată treptat de la o carte la cealaltă: *Țara îndepărtată, Pasărea și umbra, Clipa cea repede).* Prozatorul elaborează acum o carte pe care sunt gata s-o înscriu în categoria barocă a romanului, operă considerată de un strălucit teoretician precum M. Bahtin drept *barocă* prin *natura patetică* a discursului. (Scrie M. Bahtin: „Discursul romanului baroc este un *discurs patetic*"). E vorba de o narațiune unde naratorul se implică direct, vorbind, comentînd. Ar fi vorba, cel puțin în magistrala interpretare a lui M. Bahtin, de o structură narativă unde plurilingvismul presupune și admite „genurile intercalate" (citățm din volumul *Probleme de literatură și estetică,* Editura Univers, 1982), absorbția unor elemente varii: confesiune, jurnal, autobiografie, forme de asimilare multiplă a realității. Mai exact, cercetătorul se explică, definind natura discursului romanesc, straturile și ipostazele felurite ale naratorului/naratorilor: „Autorul se realizează pe sine și punctul său de vedere nu numai prin povestitor, prin discursul și prin limbajul lui (care într-o măsură sau alta sînt obiective, arătate), dar și prin obiectul povestirii, care este un punct de vedere deosebit de punctul de vedere al povesti-

torului. Dincolo de povestirea naratorului, noi citim o a doua povestire — povestirea autorului care narează același lucru ca și povestitorul, referindu-se în plus și la povestitorul însuși. Fiecare moment al povestirii îl percepem clar în două planuri: în planul naratorului, în orizontul lui obiectual semantic și expresiv, și în planul autorului, care se exprimă în mod refractat în și prin această povestire".

Pasajele din reflecțiile lui M. Bahtin despre discursul romanesc ne-au urmărit citind romanul lui Sorin Titel, fiindcă *Femeie, iată fiul tău* are structura suplă, profunzimea, pluritatea de voci și de straturi, mobilitatea discursului propriu unui roman cu totul remarcabil. Autorul acestor însemnări crede că avem de-a face cu un eveniment al prozei de azi și poate că patetismul mesajului și reîntoarcerea constantă la unul dintre teritoriile sacre ale prozei (lumea morală a satului) ar putea servi ca argumente. Un narator omniscient călăuzește și protejează, elaborează cursul și fluxul aducerilor-aminte (e vorba cu adevărat de un univers „elaborat", construit), imaginează simetriile și dublul unor destine paralele (chiar dacă motivul acestor simetrii nu e neapărat partea cea mai rezistentă a cărții, simbolul fiind, însă, integrat semnificațiilor generale ale cărții).

Dacă motivele cărții sunt de natură să atragă atenția cititorului, fiind vorba de raporturi esențiale pentru condiția de a fi a omului: sentimentul grav al maternității, familia — univers care include în sine spațiul și timpul unei posibile lumi create —, viața și moartea, destinul umbrit de evenimente și de ineluctabile stări existențiale, singurătatea tragică sau tulburată de degradarea unor raporturi vitale, originare, definitorii chiar și în planul unei antropologii reduse la individul în suferință etc., ele impun în roman vocile naratorului și liniile discursului, un *cronotop* specific unei creații ce ține de epos. Un narator e Mama (Sofia), voce care se interferează cu a copilului și cu dialogul acestuia cu lumea (amintînd de privirea și vocea copiilor din proza faulkneriană). Un altul e Marcu, un tînăr intelectual înconjurat de lumea cărților și a sistemelor culturale asumate ca experiență. De fiecare dată naratorul direct tinde să transgreseze o atare condiție, trecînd spre o participare indirectă, nu mai puțin angajată, în dialogul perpetuu al cărții. Mai ales Copilul aduce un curs neașteptat, proaspăt, direct al rostirii și al reflectării în reprezentări a lu-

milor. Văzînd, copilul converteşte lumea în povestiri, în istorii („lumea ajunge altfel la tine decît sub forma unui vuiet neîntrerupt"). Un miracol al relatării se înfiripă (vezi partea a III-a, capitolul 2), aidoma unui ritual, mirifică înfăţişare a lumilor ce devin lumi posibile (casa, curtea, ceremonialul muncii, tatăl, cuvintele ca sferă şi orizont semantic abia descoperit şi decantat etc.). Atari scene-spectacol sunt probabil elementele acestui epos creat de Sorin Titel cu o ştiinţă verificată a recreării universurilor. Ele tind să se amplifice; devin sisteme dintr-un întreg (totalitatea narativă a eposului), proclamă un *etos* inimitabil şi memorabil (vezi scena jucată cu minuţie, cu restituirea uimirii copilului şi cu polifonia spectacolului, a tăierii porcului). Sunt sintagme care înregistrează sensurile reale ale discursului romanesc, substanţa acestuia iar „plurilingvismul" bahtian are aici o ilustrare, ca să spunem astfel, în trecerile de la o voce la alta (ceilalţi fraţi, utilizarea persoanei a doua).

Cît de apropiat este, în virtutea unei fireşti evoluţii a naraţiunii concepute din punctul de vedere al copilului, un text precum cel scris de Sorin Titel, de *basm*, acceptînd că specia are funcţiile simbolice ale reprezentării experienţelor umane, ale iniţierilor şi dichotomiilor etice (experienţele copilăriei traversate de un narator cu multiple inflexiuni şi cu un larg registru al relatărilor). Suntem în romanul acestui prozator ce-şi verifică lucid structurile (Sorin Titel este un remarcabil comentator de literatură) în cadrul a ceea ce este *istoria epică*, consemnare a memoriei, deşteptare a amintirilor, retrăirea lor pe un ecran unic, secret al vieţilor (Mama şi Fiul protejat pentru condiţia lui aparte). O istorie tinde totodată să devină o *saga*, recompunere a universului spiritual al satului, univers dominat de un personaj-destin venit din sursele autentice ale literaturii şi ale etosului: Sofia. Fascinantă, copleşitoare, tainică, senzuală, înflorind în feminitatea ei revelată tîrziu, trăind cu voluptate viaţa, ea ne aminteşte de femeile prozei lui Gabriel García Márquez sau ale lui Llosa, de destinele operei sadoveniene. Ceremonialul vieţii e trăit cu acea inefabilă poezie a firii, a cunoaşterii, a iubirii trezite, a muncii, a lucrurilor, a naşterii şi a Familiei. Aşa vrem să ne explicăm trecerea spre dimensiuni superioare a viziunii şi „filosofiei" acestei lumi (Mama ascultă vocea venită dinlăuntrul ei, vestindu-i maternitatea, miracolul acesteia). Mi-

rificul şi fabulosul se întîlnesc în reprezentările copilului (biserica, oamenii şi mai ales acest formidabil teatru al lumii care este *Tîrgul* colindat de Marcu precum într-un drum al primelor experienţe şi iniţieri — o lume de panopticum, avînd în ea tristeţi, iluzii, destrămări, bucurii risipite, biografii fragmentar înfăţişate etc.).

Ceea ce distinge, cred, romanul lui Sorin Titel e mai întîi o deschidere suplă şi de o mare flexibilitate a vocilor naratorilor. Interferenţele sunt numeroase şi pun în lumină un Narator cu treceri spre cele mai neaşteptate ipostaze, de la naratorul omniscient şi omniprezent la un altul tentat să deschidă dialogul prin rostirea sa la persoana a doua sau prin intervenţia directă, liberă, nesugrumată de vreo convenţie (alta decît însăşi convenţia identificării vocii sale cu aceea a „autorului"). Uneori el devine un comentator-martor; alteori un comentator-moralist; în alte împrejurări devine judecătorul actelor şi evenimentelor parcurse în scenariul şi în trama romanului. Un imens bazar al lumilor posibile se proiectează iar *vocea* devine un număr impresionant de alte voci, şoapte, reflecţii şi orizonturi ale cuvintelor-semn. La acest narator şi la motivele lui avem să ne oprim invocînd textul. Iar textul trimite parcă la sfera epică a unei posibile intertextualităţi narative.

*

Observăm în structura romanului lui Sorin Titel prezenţa naratorului „omniscient", comentator lucid, de cele mai multe ori rezervat prin discreţia intervenţiilor, tinzînd spre obiectivare şi spre expunerea discursului epic unor voci care retrăiesc, stabilesc legături necesare între planurile istoriilor, motivează simetriile şi pun în lumină, astfel, simbolurile şi motivele. Prozatorul înclină în pagini socotite esenţiale pentru desfăşurarea evenimentelor şi pentru evoluţia destinelor să intervină în calitatea sa de martor şi de comentator. O atare voce, întîlnită nu o dată în proza contemporană, are funcţia de a implica şi de a angaja, de a sancţiona sau ratifica. Libertatea asumată de acest narator are darul de a da semnificaţiilor girul dezbaterii, al unei posibile polemici sau al unui dialog. Cred că aici se află dominanta romanului al cărui patetism devine evident şi elocvent totodată. Să citäm un pasaj unde Marcu, tînărul asediat de singurătate, se găseşte la Paris trăind o experien-

ță aparte: „Atunci ce căuta la Paris, dacă nu era stăpînit de ambiția de a-l cuceri? La o asemenea întrebare am putea, desigur, răspunde, dar preferăm să nu dezvăluim chiar de la început gîndurile eroului nostru". Avem de-a face aici cu o formulă relativ veche a romanului; cu intervenții și comentarii, cu o strategie narativă bazată pe obligatorii modalități retorice sau pe o anume premoniție.

Naratorul lui Sorin Titel tinde să devină prin magistratura comentariului și un moralist sau un narator implicat prin „conspirația" cu ceilalți naratori puși în mișcare „la lumină", fără obișnuitele subterfugii ale relatării. Tot astfel, intervenția sa e de observator, o voce din „off" care controlează și protejează desfășurarea unei narațiuni atît de deschisă celor mai diverse soluții, corespondențe și simetrii. Iată un alt exemplu: „Chiar dacă nu avem nici pe departe intenția să facem din blocul cu patru etaje în care locuia mama un mic paradis cu oameni buni, o lume fără întunecimi și umbre — nu, o asemenea abordare edulcorată nu ne stă în intenții! ..." A privi lumea și a-i observa stările lăuntrice, manifestările care fac posibilă înțelegerea unor destine, ce anume le marchează viața sau le decide moartea reprezintă un program și ostentația declarației naratorului-„autor" este tot un element de strategie epică („În centrul acestui mic univers, univers alcătuit din oameni atît de diferiți (...) să încercăm s-o așezăm pe mama, care, cît noi am făcut această lungă digresiune, nu s-a dezlipit de la fereastră...") Să precizăm că intervențiile naratorului sau, mai exact, judecățile sale convertibile în convenție programatică pentru o poetică a narațiunii și a vocilor naratorilor sunt determinate și de o anume viziune asupra timpului (trecutul) și a spațiului. Despărțirea de evenimentele petrecute în trecut se face prin coasocierea unor reflecții anticipatoare, asigurîndu-i discursului nu numai patetismul despre care vorbeam (un roman baroc, l-ar fi numit M. Bahtin), ci și pluralitatea planurilor ce se succed. Vocea devine astfel o invitație la meditație asupra legilor pilduitoare ale existenței trăite prin Mamă, fundamental personaj-simbol al narațiunii lui Sorin Titel: „Doar eu, strănepotul tău, încerc să le înțeleg identificîndu-mă cu tine. Am să reușesc vreodată să te cunosc cu adevărat?"

Registrul se modifică liber, avînd suplețea comentariului care stăpînește sistemul de reprezentări prezidat de na-

rator. Digresiv și labirintic pînă la un punct, discursul relatează fellinian spectacolul iubirii lui Ivo Filipovac pentru Anny Scheindler, acrobata de circ („Mă întreb în ce măsură filmele lui Fellini ar fi reușit să-i convingă că lumea aceea, pe care el o disprețuia, avea totuși frumusețea și farmecul ei"). Omniprezența și omnisciența sunt atributele naratorului într-un roman unde jocul convențiilor și strategia narativă sunt cerute de patosul reflexiv al cărții.

Construindu-și romanul pe două motive esențiale și aflînd substanța acestora în destinul — simetria poate părea relativ artificioasă — al Femeii-mamă precum și acela al Fiilor (puși în relație prin dublul asemănărilor fizice frapante), Sorin Titel realizează în *Femeie, iată fiul tău* una dintre cele mai tulburătoare reprezentări în proza românească de azi. Familia, Mama, vîrstele, anotimpurile, ceremonialul existenței, neliniștea singurătății și fiorul vieții, moartea și ireversibila trecere printr-o lume — spectacol imens al unei lumi mai largi —, interesează în această carte. Dacă moartea intră în inexorabila desfășurare a existenței, cerîndu-și ceremonialul consacrat, memoria e, în schimb, semnul dăinuirii. În absența ei, viața e amenințată, primejdia e a dispariției, a neantului, a golului existențial, tragic precum toate derogările grave de la mersul firesc al vieții și al morții. Dar simetria este unul dintre elementele construcției epice, spuneam. Mai presus de ceea ce relevă „alianța" unor personaje și *dublul* unor vieți, romanul edifică un sistem epic. Romanul devine prin substanța destinelor și prin motive o structură apropiată de epos, unde preceptele vieții, etosul, ocupă un loc preeminent.

Personaj absolut memorabil, Sofia realizează în romanul lui Sorin Titel motivul Femeii, al vieții trăite în treptele revelațiilor și ale suferințelor. Un ceremonial țărănesc, celebrînd viața și legile inebranlabile ale acesteia, se constituie ca sursă pentru eposul acestui prozator, bun cunoscător, cum spuneam, al experiențelor esențiale ale prozei universale. Asociate, motivele morții și singurătății sunt dominate, însă, de celălalt motiv, și vîrstele (copilăria, inițierea în tainele microcosmosului și ale naturii, maturitatea, bătrînețea, moartea, raporturile dintre mamă și fiu etc.) adaugă la spectacolul grandios al vieții. Deși pare livresc prin trimiterile Naratorului omniprezent, motivul singurătății (referirile la Faulkner) se învecinează cu

acela al morții iar replica, tulburătoare ca umanitate, la conceptele sartriene e dată prin suferința și prezența Mamei: „Din ce pricină sîntem atît de atenți să n-o supărăm și să nu ne ridicăm împotrivă-i? Pentru că sîntem convinși că ființe asemeni mamei duc tot greul lumii acesteia și fac, în același timp, ca lumea să continue să existe, să fie posibilă viața noastră, oricît de necruțătoare ar fi calamitățile de tot felul — vînturile, ploile, grindinile —, care încearcă să tulbure pacea și liniștea pămîntului". Mesajul, dispus într-un discurs narativ pe care l-am considerat patetic prin dimensiune, pluralitate și tensiune, și-a aflat în *Femeie, iată fiul tău* un cod deschis lecturilor noastre tot mai atrase de un atare filon epic.

constantin țoiu

Povestirea ca salvare a ființei

O compoziție narativă aparent derutantă, cel puțin pentru cititorul care păstrează plăcerea provocată de lectura romanului din 1976, *Galeria cu viță sălbatică*, ne introduce într-un spațiu heterogen: satul în plină tranziție, ezitînd între vocația sa istorică autentică și semnele urbanizării, vagi și încă neconcludente. Atmosfera e de un posibil roman țărănesc, fără a fi însă, devenind treptat o *povestire filosofică*. O atare categorie a narațiunilor păstrează destulă libertate în ce privește discursul epic și intervențiile diverșilor naratori; ca atare, romanul-povestire al lui Constantin Țoiu, apărut la Editura Eminescu, se deschide — în virtutea proprietăților povestirii — celor mai diverse laturi ale naturii umane, manifestărilor istoriei și conștiinței, alunecărilor subtile spre vis și spre simbol, privirii aflate în contact cu faptele, numai cîteodată neînsemnate, ale realului. Simbolurile nu sunt, în această carte încărcată de sensuri, reinventînd dialogul și neliniștea întrebării socraticelor texte ale lui Platon, un artificiu, ci sistemul general de semnificații. E un sistem care se pronunță asupra celor mai diverse motive ale timpului (istorie și timp ale individului), ale ontologicului, ale cotidianului, pentru a ne face să înțe-

legem că a povesti înseamnă a conserva din raţiuni existenţiale fundamentale. Fiinţa devine nepieritoare prin povestirea sustrasă eroziunii timpului, ea fiind chiar existenţa convertită în text.

O compoziţie care ar da impresia că se introduce un discurs epic de tip obiectivat ne situează într-un sat al Cîmpiei, aducînd un martor al unei lumi pe cale de dispariţie (Stănică, ciobanul întîrziat şi rătăcit în timp). Sosirea unui grup de tineri (artişti amatori) sugerează spectacolul unei colectivităţi, şi ea heterogenă, unde, însă, pasiunile, patimile, tristeţile, umbrele groteşti şi prevestirile tragice se succed în cursul linear, altfel, al relatării. Foarte zgîrcite, rememorările, trecerile spre planuri complementare şi, deci, ramificate se reduc la cîteva date necesare scenariului dominat de ceea ce am putea numi *întîlnirile cu povestirea* şi cu meditaţia despre sensul istoriei, al revoluţiei, al raporturilor umane şi despre deplinătatea prezenţei conştiinţei.

Satul Clopeni, mărturia oamenilor, farmecul şi tulburătoarea prezenţă a Cîmpiei, ritmul relativ egal al relatării, menţinerea naraţiunii într-o cronologie defel sinuoasă sunt elementele unui dialog prelungit, esenţial pentru condiţia personajelor destinate unei decisive confruntări cu vocile interioare ale fiinţei.

Întîlnirile provocate, desigur, sunt ale unor oameni care simt nevoia să restituie valoarea lucrurilor odată examinate şi verificate prin adevărul neînfricoşat al conştiinţei. Pe fondul unor împrejurări de natură să declanşeze trama (un tînăr absolvent făcînd parte din grupul artiştilor amatori e martorul unei pasiuni şi al unui viol), Constantin Ţoiu a compus un număr de relaţii epice restrîns şi foarte simplu (în aparenţă). Noaptea Cîmpiei şi patima fanatică a unei adolescente; agresiunea; descoperirea unui „dascăl“ pentru întrebările încă nedecise (inginerul şi naturalistul Megaclide Pavelescu); participarea privilegiată la colocviile mentorului său (musafirul, precum în romanul lui Thomas Mann, se lasă cucerit de timpul şi de locul acestor „colocvii“, renunţînd să plece şi, mai apoi, plecînd pentru a alege, după modelul lui Pavelescu, recluziunea şi izolarea la o staţie meteorologică situată în munţi) fac parte dintr-un scenariu alcătuit în funcţie de cerinţele simbolurilor convertite — metamorfoza e veche de cînd sunt istoriile aezilor şi ale fiinţelor chemate să se întîlnească — în poves-

tiri despre manifestările de azi (actualitatea este nu doar un termen acut și pregnant) ale conștiințelor.

Căile întîlnirilor rămîn inextricabile, cel puțin sub aspectul lor strict simbolic, sugerînd confruntarea destinelor care reprezintă generațiile anilor din urmă ai ultimului deceniu. Gigi Cristescu, tînărul absolvent („Meteorologul"), îl descoperă pe Megaclide Pavelescu, personajul-cheie al cărții lui Constantin Țoiu, iar prietenii și invitații agronomului, membru corespondent al Academiei, retras în sat pentru a-și verifica rostul său (ilustrare a unei experiențe grave), întîlnirea seriei lui Pavelescu în casa fostului profesor de liceu, Ortopan, aparțin aceluiași scenariu organizat în funcție de legile dialogului socratic. Mărturia gîndirii filosofice nu e un simplu artificiu, ci, cred, esența acestei cărți unice, destinate unei lecturi ce va însoți textul de semnificative glose critice. Există, de altminteri, în vecinătatea acestei ordonări strict narative, satisfăcînd, deci cerințele unei construcții epice nepretențioase, fără contorsiuni și inutile complicații, un curs logic, o mișcare prezidate de condițiile romanului-povestire. Locurile de întîlnire (casa lui Pavelescu; locuința din București a profesorului Ortopan, ceremonia înmormîntării lui Pavelescu, ucis de seismul anului 1977) sunt asemănătoare celor din povestirea-serie, ieșind parcă din regulile narațiunii-cadru.

Să mai spunem, descriind un discurs epic extrem de liber și de suplu, că vocea naratorului trece ușor de la comentariul exterior spre un monolog care trăiește dinlăuntru mișcările unor existențe treptat supuse examenului unui martor lucid și îndrăzneț al conștiințelor. Naratorul este mai degrabă o voce din *off*, mai exact o voce detașată ca reacție, atitudine și superioritate intelectuală, ironică și duios ironică, incisivă sau îngrijorată pînă la gravitate. Referința livrescă nu lipsește (un grup de femei din Clopeni, satul unde descind artiștii amatori, devine „bacantele rurale", amenințate de autobuzul ce se apropie...); privirea este un interpret iar lucrurile intră în legături noi grație comentariului, deciziei acestuia de a considera lucrurile nu sub specia aparențelor, ci a adevărului lor. Libertatea comentariului și spiritul asociativ divulgă natura interioară a unui peisaj („Cufundată în paragină, grădina plutește în falsa ei amintire. Liniștea unui timp oprit ce nici nu se mai gîndește să vie, cam asta fiind totul"), reamintește un

nume (Tolstoi), corectează o impresie, imaginează și exaltă liniile imaginarului (Cîmpia și umbrele mișcătoare ale celor care, demult, au năvălit, ulterior devenind, pe același ecran, negustorii cu chervanale încărcate de vinuri...). Nu e vorba de un narator izolat, ci de o privire mobilă, deschisă, de alternanțe și reveniri la identitatea altui protagonist al discursului epic (Gigi Cristescu, Pavelescu, alți martori ai istoriilor puse în legătură, nu metonimic și nu prin soluții criptice ori sibilinice, cu mărturiile și motivele istoriei de azi a ființelor chemate să se regăsească prin povestirile lor). Discursul are uneori desfășurări aproape pedante, ca într-o demonstrație analitică: „Lipit de țărîna umezită de roua naturală despărțind realitatea de tot ce nu-i ea..." iar anticiparea unor împrejurări nu vine din soluțiile romanului-aventură, ci din acea obiectivare proprie Naratorului investit cu dreptul interpretării și filtrării faptelor. Astfel: „Nu știa ce complicate urmări avea să aibă acest gest...", nu e un fragment izolat într-un discurs unde Constantin Țoiu este spiritul reflexiv pe care îl cunoaștem.

Acestui „roman" filosofic și totodată (implicit) politic îi sunt caracteristice formele simple ale discursului, și e firesc să fie astfel întrucît semnificatul epic utilizat nu ține de artificii. El este, dimpotrivă, unul menit să pună în lumină motivele și semnificantul general, indiferent de propensiunea lui spre simbol sau spre un teritoriu unde se învecinează cu alte valori ale cugetării. Prin profesorul Ortopan (motivul vîrstei, al experienței și al suferinței nu e restrîns la reflecția protagonistului, ci e completat prin imaginea decrepitudinii și a degradării prin biologic și spirit: bătrînul, socrul lui Ortopan) se exprimă sensul fundamental al discursului: „— Există, răspunse profesorul, ceva care patronează, veghează, însoțește tot ce apare în lume și se manifestă, faptele bune sau rele, gesturile mărețe ale speciei ca și fărădelegile, sublimul ca și monstruosul, tot, tot. Există, vreau să zic, ceva care are în vedere ansamblul, noi nevăzînd decît o părticică, ceva care e mereu de față, care însoțește, poftim, un computer divin". Dialogul are amplificări absolute, descinzînd din dialogul filosofului antic, invocînd spiritul hegelianismului și precizînd fondul simbolurilor pe care și-a construit scriitorul povestirea sa filosofică. E vorba nu doar de individ și de determinarea sa

strict istorică, ci de specie, de destinul ontologic, de capacitatea sa de a se salva și de a se regăsi, de a spune și *a se povesti*, adică de a se cunoaște. Actorul socratic e tot profesorul, urmărit de foștii săi elevi (Pavelescu, Buescu, Repezeanu, Dăniloiu): „Eu mă refeream la ceva concret, la *mitul însoțitor*, la *martorul nevăzut* care stă pitit în noi — în noi nu ca indivizi, ci în totalitatea semințiilor trecute și viitoare... Martor care poate fi și istoricul, iarăși, nu luat ca individ, ci în înțelesul în care *lumea ajunge să se povestească singură pe sine* și să transmită asta mai departe. Sau povestitorul popular anonim, împărtășind cîte ceva din întîmplările auzite, în jurul unui foc. Homer cum a scris Iliada? Uite, acum, noi stăm și vorbim, în jurul altui foc, și cineva, tot anonim, stă și ascultă, trage cu urechea la ce zicem noi, notează, ține minte, ca să transmită, e totdeauna cineva, undeva, deasupra noastră, care tace și scrie, și noi depunem mărturii...“ E vorba, cum se înțelege, de un demers ontologic și gnoseologic, pe de o parte, de înțelegerea unuia dintre marile motive ale Textului înțeles ca asumare a memoriei și conștiinței unei lumi, sau (de ce nu?) de conștiința care dă socoteală prin mărturia ce însoțește actele umane în diverse etape ale unei istorii tragice, grave sau sever marcate de spaimele faptelor comise.

Desigur, nu despre delator e vorba, fiindcă „stenograful“ Rînzei (invocat în discursul și în comentariul ironic al naratorului — Gigi Cristescu și Pavelescu — căruia „nu-i scapă nimic“) e umbra (în povestiri) a unui martor de alt gen; el este de fapt delatorul și nu cronicarul chemat să depună mărturie în virtutea unei sacre chemări. Umanitatea se povestește, comunicînd spre lume un mesaj indelebil. E istoria și conștiința acestei umanități. E aici pronunțat sensul implicit al povestirii și al simbolismului (mitul) însoțitorului: „— Asta-i toată măreția, perora Buescu, faptul că cineva... povestitorul... cronicarul,... chiar și scriitorul, — fiindcă și născocirile se hrănesc tot din niște întîmplări trăite... auzite — se transmit ca o ștafetă... istoria... mă rog, povestea asta...“ Ar fi să vedem în aceste pagini mai mult decît simbolul însoțirii care protejează memoria umanității și judecata acesteia. De asemenea, e de întrezărit în dialogul celor prezenți la aniversarea profesorului lor un înțeles profund; povestirea în ipostaza de istorie și de Text investit cu valoarea *memoriei ce*

se citește pentru a se identifica definitiv cu acest text: „povestea, propria noastră poveste. Ce știm că li s-a întîmplat altora, sau nouă, de ieri, de azi... E aici o libertate pe care oamenii n-o cunosc îndeajuns, o libertate față de soartă, cînd e vitregă; e un dar pe care ni l-a lăsat Dumnezeu... și acest dar, repet, este istoria, și nu atît ca știință, cît mai curînd ca *lectură* în care te pierzi, care face să uiți totul" (toate sublinierile din pasajele citate ne aparțin: I. V.).

Povestirea, indiferent de natura ei și de capacitatea ființei de a o asuma ca act esențial al memoriei (al istoriei), este ficțiune, ea însăși o replică la moarte și la uitare, la dogme și la constrîngerile conștiinței („Așadar de cînd omenirea devenise conștientă de puterea și farmecul unei ficțiuni, atîți tirani se străduiseră s-o stîrpească, și ele, ficțiunea, inteligența, imaginația, aruncate-n pușcărie, crescuseră și mai libere"). Să vedem în acest dialog al vîrstelor și al unei regăsite comuniuni sufletești un elogiu al artelor și al perenității lor, așadar un fragment din crezul literar al generației lui Constantin Țoiu?

Spuneam că două dintre „colocviile" cărții sunt legate în scenariul narativ al romanului de Megaclide Pavelescu, personaj izolat în singurătăți, năzuind să dirijeze destinul altora (Felicia Floașu, profesoara înșelată de „metodistul" Ninel Floașu, mort mai tîrziu într-un accident în munte, unde-l vizitase pe Gigi Cristescu, stagiar la stația meteorologică; Gigi Cristescu, musafirul rămas pentru o vreme sub vraja și protecția spiritului cuceritor și seducător al lui Pavelescu), căutînd răspunsuri în pămînt, în experiența unui personaj ciudat precum discipolul său, agronomul Titi Streașină, retrăind, în cîteva amintiri răzlețe, tragicul sfîrșit al soției sale. În casa acestuia din Clopeni se adună, ca într-o întîlnire pregătită de legile narațiunii, Cristescu, Udrescu, personaje precum Jorj Turgea și T. Pipoton. Povestirile se succed după aceleași recomandări intrate în ceremonialul narațiunii. Evenimentele revolute și împrejurările mai apropiate („cum se prezenta istoria privită din unghiul micilor, omenești întîmplări") se asociază plăcerii de a rosti („amănuntele sunt sarea existenței"). În centrul acestor istorii, simbolurile se organizează pentru a încifra experiența lui Titi Streașină dincolo de Ocean. Se observă că aceeași sintaxă a monologului rostit se regăsește și în paginile consacrate nopții de istorisiri (întreruperi, întrebări,

trei istorisiri etc.). În casa profesorului Ortopan, povestirea devine obiect al reflecțiilor iar invocarea prin largi conotații a lui Gogol („Dracul e sus. Avea și un nume: Gogol") și Dostoievski e un element al referințelor simbolice. Altfel, povestirea devine semnificant și semnificat. Repezeanu: „Și eu am văzut odată o scenă pe care nu pot s-o uit, și oricît aș povesti-o, și am povestit-o de multe ori, nimeni n-a înțeles-o, sau n-a simțit ce am simțit eu".

Ca discurs filosofic (socratic), romanul-povestire al lui C. Țoiu își delimitează motivele dezbaterii: tema aparențelor și a spiritului înfeudat dogmatismului (un dogmatism al spiritului și al valorilor amenințate de dogmatism), a ființei care gîndește, tema donquijotismului, a agresiunii (comentate în regimul unui discurs eseistic sau al dialogului: regnul biologic, teoria lui Lorenz). Interesant e că scriitorul face din agronomul său un filosof din familia spiritelor raționaliste ale secolului al XVIII-lea, un om care crede în valorile ființei, în libertatea acesteia, în vulnerabilitatea spiritului, în confruntările omului care gîndește pentru a fi în revoluție, în credințele lui. Sunt absolut convins că romanul poate suscita comentarii diverse ținînd seama de faptul că mai toate resorturile societății de consum sunt examinate (pagini inegale sunt scrise despre Titi Streașină și experiența sa de peste Ocean ...) prin raportări expresive în ordinea conotațiilor care duc în cele din urmă la dramatica întrebare „Cine sîntem noi? ... Și de ce avem cu adevărat nevoie?". Nu o imagine apocaliptică proiectează C. Țoiu, ci una provenită din echilibrul și neliniștea omului de azi. Contextul social românesc produce, la rîndul său, considerații despre țărani, despre exodul lor, despre imobilismul și caracterul malign al spiritului birocratizat, despre eroare, frică și luciditate.

Refuzînd pitorescul și adoptînd tonul povestirii-dezbatere, romanul are însă o explicabilă tensiune dezvoltată prin accente diferite, de la ironie la grotesc (sosirea grupului de artiști amatori, sancționarea spiritului mediocru, alunecos, imund, sordid; portretul grotesc al unor personaje ciudate din lumea unor secte cu mecanisme mai puțin avuabile etc.). O carte sinceră și deschisă inițiativelor unei gîndiri antidogmatice este *Însoțitorul*, operă scrisă pentru a face să reflectăm despre marile teme ale omului liber: con-

știință, știință, asumarea valorilor, refuzul spiritului vechi, închistat și încremenit în fața noului. Probabil că una dintre temele preferate ale acestui discurs este a *potemkiniadei* („Ce epopee!... Paradisul de carton al nemuritorului conte..“); sau în alt loc al cărții: „tatăl fericirii trucate“. Refuzul categoric al aparențelor, al trucajului, al simulării și al măștii este unul dintre simbolurile cărții și avem să-l regăsim în cele mai diverse forme de manifestare, de la „nunta locală“ simulată, la cultivarea aparențelor mai mult sau mai puțin benigne prin infirmitatea minciunii și prin teama de adevăr. Spiritul mistificărilor are și un reprezentant (simbolul exprimat în personaj) în Ninel Floașu („Cu Floașu ce era mai grav era că era omul aparențelor“), personaj versatil și dubios. Procesul spiritului mistificator este general și are o altitudine etică de natură să pregătească și să întregească mai apoi seria de simboluri ale acestei cărți.

Simbolurile generale sunt comunicate în contexte diferite ale discursului epic și avem să reținem pe acelea ale vîrstelor și generațiilor, ale însoțitorului și destinului, ale existenței, martorului, participării și asumării faptelor (destinului). Desigur, sunt simboluri ce-și asociază motive fundamentale ale literaturii: teamă și dezarmantă lipsă de curaj; umilință și donquijotism, permanențe ale lumii, perenitatea artei, Cîmpia și semnele acesteia, iubirea și confruntările sale tragice (povestea iubirii lui Casimir Voileanu), urcușul și suferința (muntele), îndrăzneala (simbolul șoimului și legenda egipteană), tema drumului și a cunoașterii. Un moment dobîndește în roman valoarea unui fragment memorabil: întîlnirea lui Pavelescu, pe străzile Bucureștilor, cu un țăran din Ialomița (un „țăran bătrîn cu toporul pe umăr“; „era însăși natura“), personaj al istoriei, al prefacerilor și al obsesivei reîntoarceri spre timp, semn al existenței dar și al unor ireversibile procese precum timpul uscat și degradat, reprezentat de înfățișarea devastată a bătrînului descoperit în casa profesorului Ortopan. Cum unul dintre ultimele semne simbolice este acela al reîntoarcerii lui Streașină (figurînd vitalitate și forță fecundă) și al pămîntului („cel mai generos și mai răbdător pămînt din lume“), vom păstra imaginea legăturilor și vîrstelor care celebrează povestirea destinată meditației despre om.

eugen uricaru

Evocarea istorică

Despre purpură (1974), cartea de debut a lui Eugen Uricaru, vădise un remarcabil echilibru al discursului narativ; cu alte cuvinte afirmase un prozator care cunoștea regulile ordonării și organizării nucleelor narative de o mare inventivitate și surprinzătoare ca univers imaginat. Teritoriul prozelor invita la construirea unui sistem de simboluri și la crearea unui spațiu al ficțiunii, al fabulosului, al fantasticului interior. Rămîn valabile constatările făcute atunci (*Tribuna*, XIX, 1975, nr. 4, 23 ianuarie) privitoare la arta descripției, a savantei elaborări a planurilor bazate pe o anume succesiune a elementelor convenționale (simboluri, metonimii etc.). Romanul istoric de factură *clasică*, *Rug și flacără* (Editura Dacia, 1977), este o operă consacrată evocării unui destin înregistrat de evenimentele anilor 1848, de frămîntările și de convulsiile peninsulei italiene (1859—1870) în tentativa ei de a realiza unirea într-un stat independent, de istoria eroicei inițiative a poporului român care a dus la Unirea Principatelor și, mai apoi, la obținerea independenței. E vorba, cum ne avertizează autorul și cum se poate verifica prin istorie, despre revoluționarul transilvănean Alexandru Bujor, prezent în patetica și dramatica încercare a lui Garibaldi, și ulterior, unul dintre luptătorii pentru realizarea idealurilor de independență și de libertate ale poporului român. „Evenimentele istorice au fost respectate — scrie într-o „Explicație" autorul romanului —, fiind urmărite cronologic și faptic. Desigur, autorul și-a luat libertatea de a fantaza în *marginea* lor" (s.a.).

Regăsim, fără abateri și fără derogări spectaculoase, aspectele constante ale romanului istoric, operă inspirată din evenimente reale, comentate și interpretate de istorie și de documentele acesteia, dar, în același timp, *creație* care are deplina libertate de a construi — prin ficțiune — un univers imaginar de natură să pună în lumină, să „figureze" realul istoric și să-i dea un curs veridic. Verosimilitatea romanului de evocare nu exclude, se știe, documentul și utilizarea lui directă, cerînd, însă, transpunerea lui într-un sis-

tem general epic, într-un univers caracterizat prin totalitate narativă, prin acțiunea unor personaje în cadrul unei trame și, deci, în ansamblul unor *convenții*. Nici într-o altă categorie a romanului (și clasele lui sunt numeroase!) nu sunt mai active și mai importante elementele convenționale ce țin de personaje cu echivalență în memoria istoriei, de evenimente relatate și în pagini de istorie sau de repercusiunile faptelor consemnate în filele unei cronici fidele. În urmă cu două decenii și jumătate Camil Petrescu scrisese propoziții extrem de semnificative pentru experiența romancierului care termina *Un om între oameni* (Vezi *Viața Românească*, nr. 6, iunie 1957), nu fără a constata dificultatea de a găsi echilibrul necesar între perspectiva scriitorului de azi și dimensiunile interioare ale evenimentelor provocate, răscolite pentru a fi retrăite. „Preștiința" despre care scria Camil Petrescu („o evadare din epoca romanului") e de controlat pentru a lăsa ca faptele să comunice prin forța și prin substanța lor internă.

Eugen Uricaru avea de evocat periplul agitat al unităților lui Garibaldi, acțiunile unor personalități cunoscute încă din timpul anului revoluționar 1848, viața în Principate în perioada 1861—1862 sau destinul tragic al eroului său, Alexandru Bota, trăind în capitala Transilvaniei, animat de dorința de a contribui la realizarea independenței României (1877). Incursiunile în istorie se întemeiază pe izvoare certe, pe referințe sigure, de unde imaginea perfect verosimilă, artistic vorbind, a Italiei încă sfîșiate de lupte interne și de incertitudini, a Principatelor, a Bucureștilor conflictelor politice etc. Dar ca orice scriitor, Eugen Uricaru are de realizat impresia de autenticitate în sens artistic; elementele ficțiunii au de îndeplinit rolul unor termeni consubstanțiali iar istoria e adesea stratul de convenții al operei. Ne interesează în ce măsură se justifică, devine sau este credibilă atmosfera compusă, ce anume se restituie din epocă sau din semnificațiile ei esențiale. Lumea Italiei sudice, a Galaților de după Unirea Principatelor; Clujul în anii Imperiului habsburgic; Bucureștii convulsiilor și strategiilor dirijate de C. A. Rosetti, Barbu Catargiu etc. aparțin unui tablou compus fără ostentație documentară, prin sugestii și prin cîteva elemente care sprijină reprezentările cititorului, el însuși dispus să reordoneze propriile lui informații și să le transforme în serii de imagini vii.

Rug și flacără este romanul unui periplu, cartea unui Erou, a existenței lui înnobilate de idealuri revoluționare, a arderilor, credinței, speranțelor, iluziilor și morții. Așadar, *cartea unui erou* este scrisă sub semnul înălțării și al morții, al unei deveniri tragice, ca într-un recviem scris pentru Erou. De altminteri, suflul eroic și tragic al cărții este augmentat și prin misterul epic, prin cultivarea *suspense*-ului narativ (aventura eroului străbătînd sudul Italiei, Moldova, trăind la București, la Cluj, găsindu-și sfîrșitul înainte de a trece în România pentru a participa la războiul din 1877.). Un real patetism al istoriei și un patos al sacrificiului domină această carte, aidoma unui recitativ amplu, scris cu o mare atenție pentru tonalitatea generală a discursului, pentru sonurile acestui oratoriu despre viața și moartea Eroului. În Alexandru Bota domină sensul istoriei, al dăruirii pentru idee, pentru destinul propriului său popor. Citîndu-l pe Nicolae Bălcescu, avînd conștiința sacrificiului: „L-am căutat la Palermo și nimeni nu mai știa de el. De ce, frate Barrido, de ce se poate ca nimeni să nu mai știe de tine după ce ai ajuns să spui un lucru ca acesta?", umbra lui Bălcescu este semnul acceptării și asumării unei existențe pentru care Revoluția este supremul scop, iar lumea există în multiple înfățișări. Printre acestea, colectivitatea țărănească „de la gurile Dunării" i se pare semnificativă, ascunzînd în ea energii și forțe ce se vor declanșa în viitor. Moartea lui Alexandru Bota este sfîrșitul eroului, transmițînd celor tineri mesajul său (avertismentul său) și acceptînd să moară chiar dacă ceremonialul morții, în virtutea codului francmasonic, pare absurd pentru viața eroului (sub specie literară, moartea personajului cîștigă, prin ceremonial, avînd tensiunea și poezia unui sfîrșit dramatic). Creîndu-și personajul, Eugen Uricaru a conceput, ca dominantă a acestei figuri, un leit-motiv al vîrstelor, al locurilor natale, și tonalitatea elegiacă, gravă sau patetică vine din această frecventă reîntoarcere la ținuturile natale. În sudul Italiei stînele „erau la fel ca în Transilvania, cu aceiași oameni, cu aceeași singurătate, cu aceeași sărăcie și tristețe". Într-o perspectivă ce vine de la Mihail Sadoveanu, transformînd elementele de viziune sadoveniană într-un motiv al timpului și într-un simbol al existenței poporului său, autorul romanului construiește episoade des-

pre mentalitățile din Principate sau din Transilvania, unde țăranii resping din rațiuni istorice civilizația apuseană, părîndu-li-se suspectă și asimilatoare, ca în episodul despre țăranii din satul transilvănean Podeni („E un spirit al locului, o proprietate a apei, a aerului...“). Ostilitatea este de fapt o formă de rezistență, una dintre modalitățile prin care poporul refuză asimilarea, pierderea unor valori morale.

În a doua sa carte, Eugen Uricaru confirmă prin finețea construcției și prin scriitură, defel artificioasă, exactă ca proprietate a cuvîntului și a comunicării. Personajele din planul secund știu, ca în Mihail Sadoveanu, să spună istorisiri cu o savantă ordonare a efectelor, a tramei (scenariul), a simbolurilor, ca în povestirea prizonierului despre mistreț, semn al înfruntării, al absenței memoriei, al unor obsesii dezlegate. O imensă tensiune a memoriei dictează pagini unde descrierea este spectaculoasă, amplă, ca într-un poem epic de tip gogolian sau venit din Turgheniev. Peisajul hibernal al cîmpiei din partea de sud a Moldovei, zăpada și amintirea cenușei din Neapole sunt leit-motive ale unei conștiințe agitate, trăind frenezia amintirilor, a experiențelor. Printre simbolurile cărții, două sunt de reținut pentru arta prozatorului, sensibil la conotația unor elemente înfățișate într-o organizare superioară ca decor, succesiune și reprezentare. Dropia împușcată de Marina Velisar, sugerînd iluzie, aparență și spulberare a viselor, și aripa zburătoare a bătrînului țăran, semn al forțelor, aspirațiilor și al înălțării, dau romanului calitatea de construcție bazată pe convenții și pe o figurație distribuită de un regizor inteligent, înzestrat cu darul percepțiilor și al reprezentărilor active, stimulatoare. În existența eroului, cele trei femei: Donzella, Fabia și Marina Velisar sunt ipostaze, în poem, ale confruntărilor, ale viselor și obsesiilor, ale înălțărilor și prăbușirilor.

Rug și flacără respectă în general formula romanului istoric, fiind compus prin desfășurarea unor evenimente în cadrul unei trame cu multe elemente de *suspense*, cu acțiuni imprevizibile și, prin urmare, nerefuzînd spectaculosul, situațiile încordate, aventurosul sau misterul. Cum se știe, romanul istoric are nevoie de un asemenea scenariu și punerea în scenă e prezentă la autorii romanelor de evocare de la Walter Scott la scriitorii contemporani. Încă de la primul său capitol, *San Giorgio*, asistăm la momente de

tensiune şi le putem urmări cinematografic, ca derulare, ca privire spre oameni şi spre lucruri. Intrarea celor cinci garibaldieni în San Giorgio; ceremonialul primirii în societatea secretă; iniţierea şi spectacolul nopţii, apariţii neaşteptate; drumul lui Alexandru Bota spre Galaţi, scene bazate pe coincidenţe, pe surprinzătoare întîlniri (Fabia, Marina Velisar), uciderea lui Barbu Catargiu, conspiraţiile organizate sub acelaşi semn misterios, uciderea lui Alexandru Bota sunt fragmente din acest curs narativ care vine, fără îndoială, din experienţa romanelor de mistere, din aceea a romanelor-foileton.

Avînd darul reprezentărilor, al realizării efectelor de culoare şi de sunet, exersîndu-se ca un scriitor al sugestiilor vizuale sau auditive, avînd gustul descrierilor, al percepţiilor nuanţate, Eugen Uricaru s-a format la şcoala lui Sadoveanu şi la aceea a lui Mateiu I. Caragiale. Descrierea Neapolelui, a unei vînători în bălţile Dunării, cu explozia vizuală şi olfactivă a bucatelor; frenezia cîmpurilor, culorile interioarelor, mobilele etc. sunt de reţinut pentru un prozator care comite încă neglijenţe în comentariul său (indirect) sau în acceptarea unor convenţii previzibile şi, deci, inoperante. Dar *Rug şi flacără* îşi păstrează calităţile evocării, ale reliefului eroului şi ale semnificaţiilor istoriei.

BCU IASI/CENTRAL

Cuprins

Lectura romanului / 3

I. MODERNI ȘI CONTEMPORANI

Al. Macedonski

„Thalassa": modernitatea prozei / 11

Liviu Rebreanu

1. „Dosarul" creației, 2. Romanul lui Liviu Rebreanu, 3. Recitind *„Pădurea Spînzuraților"* / 16 / 21 / 27

Ion Agârbiceanu

„Zăpada iernilor amintirii..." / 31

G. Călinescu

1. G. Călinescu și plăcerea relecturilor, 2. Farmecul dialogului epistolar, 3. „Scrinul negru", 4. „Dosarul" operei călinesciene / 35 / 50 / 55

Anton Holban

Portretul scriitorului / 60

Marin Preda

1. Fascinația biografiei, 2. „În înaltul salcîmilor...", 3. Marin Preda și căutarea sensurilor lumii. / 65 / 69 / 76

Radu Petrescu

Privirea interioară a romancierului / 80

II. SCRIITORI STRĂINI

Lev Tolstoi

Inscripții la proză / 85

Malcolm Lowry

Exerciții pentru o poetică a romanului / 91

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

Gabriel Garcia Márquez
Feericul univers al povestirii /105

III. LECTURA ROMANULUI

Eugen Barbu
Un poem despre lumi crepusculare / 112
George Bălăiță
Perpetua ucenicie a romancierului... / 116
Ștefan Bănulescu
Povestitorul / 128
Augustin Buzura
Romanul observației analitice /132
Mircea Ciobanu
„Istoriile" ca parabole ale existenței / 140
Virgil Duda
„Starea de sensibilitate" / 148
Laurențiu Fulga
Semnificații și simboluri / 153
Ovidiu Genaru
Un discurs epic despre timp / 160
Paul Georgescu
1. „Masca" tragică a naratorului, 2. Vîrstele creației, vîrstele rațiunii / 165 / 172
Norman Manea
Cugetările și zilele eroului / 182
Radu Mareș
1. „Întîmplările acestei vieți..." / 187
Dumitru Radu Popescu
1. Heterogenitatea structurilor narative, 2. Viziunile și meditațiile naratorului / 193 / 199
Marcel Constantin Runcanu
Poetica textului epic / 205
Tudor Dumitru Savu
O „istorie" hieroglifică... / 209
Petre Sălcudeanu
Romanul experienței istorice / 212
Al. Simion
Motivele romanului / 217

Mircea Horia Simionescu

1. O gramatică a parodiei, 2. Comunicarea și jocul prozei / 221 / 228

Sorin Titel

1. Simbolurile epice, 2. Timpul ca motiv al povestirii, 3. Un discurs patetic / 233 / 236 / 241

Constantin Țoiu

Povestirea ca salvare a ființei / 247

Eugen Uricaru

Evocarea istorică / 255

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De același autor:

Între analiză și sinteză. Repere de metodologie literară, Cluj, Editura „Dacia", 1970

Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară, Cluj, Editura „Dacia", 1970

Povestirea. Destinul unei structuri epice. (Dimensiunile eposului), București, Editura „Minerva", 1972

Convergențe (Concepte și alternative ale lecturii), Cluj, Editura „Dacia", 1972

Romanul românesc contemporan. 1944—1974, București, Editura „Eminescu", 1974

Lecturi constructive, București, Editura „Cartea Românească", 1975

Lectura — un eveniment al cunoașterii, București, Editura „Eminescu", 1977

„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu, Cluj-Napoca, Editura „Dacia", 1981

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1986

Lector: VIORICA MĂRII
Tehnoredactor: L. HLAVATHY

Apărut: 1983. Bun de tipar: 29.11.1983. Comanda nr.: 2410.
Coli de tipar: 16,5. Hîrtia: velină de 70 g/m². Format: 16/54×84.

Tiparul executat sub comanda nr. 470/1983
la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ
Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EDITURA
DACIA

Lei 13,50

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY